

# GISAP:

## CULTUROLOGY, SPORTS AND ART HISTORY

International Academy of Science and Higher Education  
London, United Kingdom  
Global International Scientific Analytical Project

№4 Liberal\* | September 2014



**Expert board:**

Khachatur Sanosyan (Armenia), Radko Monchev (Bulgaria), Julie Soreli (France), Tatyana Makarova (Russia), Oksana Lagoda, Tatyana Lugovaya (Ukraine), Semen Zhytnigor (USA - Israel)

“Hypothetics: everlasting stories”

Claude Oscar Monet was extremely worried... He lost his sleep, he ate badly and has been refusing to participate in traditional meetings of artists-impressionists in one of the Parisian galleries on Rivoli Street for several weeks already. Claude spent all this time on drawing intricate lines on paper, searching for color shades when mixing paints, infinite observations of draft sketches and thoughts... The next work of Monet was to be born in a very hard way. But it was extremely important for the artist who proclaimed the reflection of the momentary feeling of completeness of life to be his creative credo. Now and then Claude went to Havre and spent hours on embankment by the English Channel, making sketches of nature. Sometimes also more distant trips were undertaken: Monet observed beautiful sunsets and thoughtfully looked for internal feeling of harmony on azure shores of Marseille and Nice.

However numerous graphic versions of a new picture still did not satisfy the artist...

- I am amazed by this sketch, Claude! It is perfect! – the artist’s wife Camille chattered delightfully after taking one of the sketches from a weighty pack of drawings. – You are simply obliged to embody it on the canvas!

- Indeed, my friend! You have more than enough material for a new masterpiece! – The impressionist and the colleague of Monet Auguste Renoir optimistically patted his back.

- No, my dears, no! I do not feel this landscape! – Claude rejected the benevolent advices of friends impulsively. – These are not my feelings, but the usual stereotypes embodied by my hand! This is not me!

- But after all you’ve spent a lot of time preparing the picture and now you’re telling that all these sketches are not yours?! – Renoir was perplexed shaking the heap of papers in front of the stubborn man.

- Yes, I am the author, but the feelings are not mine! - Monet was insisting.

- Then shake yourself and abandon your solitude! You will surely find the thing you are looking for! – Camille exclaimed and impulsively drew aside a window curtain at the gloomy art-studio which turned into the real littered shed during the artist’s creative crisis.

Bright beams of the summer sun suddenly rushed into the dark room and filled the space with warmth and color patches of light at once. Messy but so wonderfully transformed room seemed like being awoken from a bad dream.

- Do not move, freeze! – Monet shouted at Camille. – I see a magnificent seagull in patches of light in your hair! And there, look, the majestic frigate approaches the berth! Emerald waves break hitting its board and disperse over the water in small ripples. And here, closer to the port, the fishing boats filled with silvery fish scurry about, can you see?! And here, my God, that’s so majestic...! Over the horizon the red Sun-disk rises coloring the morning hazes in purple! It is reflected in the water by a set of iridescent gradients!

- Are you all right? - Confused Claude’s wife asked her husband lost in creative dreams.

- More than ever! I feel! And I know what I want to tell about the sea! And I understood it, although it’s a bit strange, here - hundreds of leagues away from any seas! I will call a painting “Impression. Sunrise”. Working on it I was so impressed with greatness and beauty of waters that for some time I was simple unable to rethink the whole range of feelings and experiences. Right now I understand it. To streamline emotions I did not need the personal crisis and enlightenment! I unexpectedly found such enlightenment together with an inspiration in this dirty workshop and in your hair, dear Camille!

Thomas Morgan  
Head of the IASHE International Projects Department  
September 15, 2014

**GISAP: Culturology, Sports and Art History №4 Liberal\* (September, 2014)**

Chief Editor – J.D., Prof., Acad. Pavlov V.V.  
Copyright © 2014 IASHE

ISSN 2054-0809  
ISSN 2054-0817 (Online)

Design: Yuri Skoblikov, Helena Grigorieva, Alexander Standichenko

Published and printed by the International Academy of Science and Higher Education (IASHE)  
1 Kings Avenue, London, N21 1PQ, United Kingdom  
Phone: +442032899949, e-mail: office@gisap.eu, web: <http://gisap.eu>

! No part of this magazine, including text, illustrations or any other elements may be used or reproduced in any way without the permission of the publisher or/and the author of the appropriate article

Print journal circulation: 1000

“\*Liberal – the issue belongs to the initial stage of the journal foundation, based on scientifically reasonable but quite liberal editorial policy of selection of materials. The next stage of the development of the journal (“Professional”) involves strict professional reviewing and admission of purely high-quality original scientific studies of authors from around the world”



## CONTENTS

<b>N. Yuldasheva, L.N. Gumilyov</b> <i>Eurasian National University, Kazakhstan</i> ORNAMENTAL DESIGN IN KAZAKHSTAN.....	3
<b>N. Mirgorodskaya</b> , <i>Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine</i> FONT AND GRAPHIC COMPONENTS OF COVERS OF POPULAR MAGAZINES OF LATE XIX - EARLY XX CENTURY: FORMATION, DEVELOPMENT, INTERACTION .....	5
<b>D. Hamze</b> , <i>Plovdiv University named after Paisii Hilendarski, Bulgaria</i> «MEMORIES FROM CHILDHOOD» AS AN ATTEMPT TO SAVE THE WORLD FROM ITSELF (THE ART OF LUKASH RUDNITSKY).....	9
<b>G. Maulenova</b> , <i>Kazakh National Academy of Arts, named after T.K. Zhurgenov, Kazakhstan</i> CULTURAL SYMBOLS ON THE EDGE OF CENTURIES IN THE VISUAL ENVIRONMENT OF THE MAJOR CITY (ON THE EXAMPLE OF THE CITY OF ALMATY).....	16
<b>A. Ozerskaya, S.G. Stroganov</b> <i>Moscow State Academy of Arts and Industry, Russia</i> WILLIAM TURNER. OVERCOMING PRINCIPLES OF TONAL PAINTING.....	20
<b>S. Beisenbayev</b> <i>M. Auezov South Kazakhstan State University, Kazakhstan</i> AESTHETIC-ARTISTIC FEATURES OF THE NATIONAL COLOR IN MODERN KAZAKH ARTS .....	23
<b>V. Budiak</b> , <i>Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine</i> MODERN GLAMOUR AND ITS MANIFESTATIONS IN THE PHOTOGRAPHY .....	26
<b>M. Iskakova</b> <i>M. Auezov South Kazakhstan State University, Kazakhstan</i> PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF MOTIVATIONAL SPHERE OF PUPILS WITH THE UNDERDEVELOPMENT OF SPEECH .....	29
<b>M. Kuzmina</b> , <i>Zabaikalsky State University, Russia</i> ASSEMBLING IN THE ARTISTIC WORLDVIEW OF TRANSBAIKALIA.....	33
<b>U. Mamatov</b> , <i>National Institute of Arts and Design named after Kamaliddin Behzad, Uzbekistan</i> REFLECTIONS ON CERTAIN PORTRAITS FROM THE COLLECTION OF THE STATE TEMURIDS MUSEUM.....	40



## CONTENTS

<b>Юлдашева Н.А.</b> <i>Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилёва, Казахстан</i> ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАЗАХСТАНА.....	3
<b>Миргородская Н.В.</b> <i>Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина</i> ШРИФТОВАЯ И ГРАФИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ОБЛОЖЕК МОДНЫХ ИЗДАНИЙ КОНЦА XIX – XX ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ, РАЗВИТИЕ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ.....	5
<b>Хамзе Д.</b> <i>Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского, Болгария</i> „ВОСПОМИНАНИЯ ИЗ ДЕТСТВА” КАК ПОПЫТКА ИЗБАВЛЕНИЯ МИРА ОТ САМОГО СЕБЯ (ИСКУССТВО ЛУКАША РУДНИЦКОГО).....	9
<b>Мауленова Г.Д.</b> <i>Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова, Казахстан</i> КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ В ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЕ КРУПНОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ ГАЛМАТЫ).....	16
<b>Озерская А.</b> <i>Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Россия</i> УИЛЬЯМ ТЁРНЕР. ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ТОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ.....	20
<b>Бейсенбаев С.К.</b> <i>Южно-Казахстанский государственный университет им. М. Ауэзова, Казахстан</i> ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА.....	23
<b>Будяк В.В.</b> <i>Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина</i> СОВРЕМЕННЫЙ ГЛАМУР И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЕ В ФОТОГРАФИИ.....	26
<b>Искакова М.С.</b> <i>Южно-Казахстанский государственный университет им. М. Ауэзова, Казахстан</i> ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ У УЧАЩИХСЯ С ОБЩИМ НЕДОРАЗВИТИЕМ РЕЧИ.....	29
<b>Кузьмина М.Ю.</b> <i>Забайкальский государственный университет, Россия</i> МОНТАЖ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА ЗАБАЙКАЛЬЯ.....	33
<b>Маматов У.Н.</b> <i>Национальный институт художеств и дизайна им. Камаледдина Бехзада, Узбекистан</i> РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ ПОРТРЕТАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ ТЕМУРИДОВ.....	40

## ORNAMENTAL DESIGN IN KAZAKHSTAN

N. Yuldasheva, Lecturer  
L.N. Gumilyov Eurasian National University, Kazakhstan

Matters of the ornamental design development in Kazakhstan are analyzed in the article. Experience, challenges and opportunities for further ornamental design development in the country are considered.

**Keywords:** ornament, symbol, logo, shanyrak.

Conference participant

## ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАЗАХСТАНА

Юлдашева Н.А., преподаватель  
Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилёва, Казахстан

В статье рассмотрены вопросы развития орнаментального дизайна в Казахстане. Обсуждаются его опыт, перспективы и возможности дальнейшего развития орнаментального дизайна в республике.

**Ключевые слова:** орнамент, символ, логотип, шанырак.

Участник конференции

Орнаменты — один из видов древнего народного искусства. Начало происхождения орнаментального искусства исходят из далекой древности. Сюжетное содержание и название орнаментов менялись и совершенствовались соответственно особенностям жизненной ориентации и быта народа в каждую новую эпоху. В настоящее время искусство создания орнаментов, обретя качественно новое богатое содержание и новаторские черты, превратилось в духовное и материальное достояние казахского народа. [1]

Появление нового независимого государства поставило перед собой



Рис. 1. Государственные символы Республики Казахстана



Монумент «Арка скорби»



Стела «Дружба»

Рис.2. Логотипы государственных структур и национальных компаний. Скульптурные композиции.

задачу разработки государственных символов Казахстана. Были разработаны и утверждены герб и флаг Республики Казахстан. При их дизайне был переработан огромный исторический материал. Центральным элементом герба является шанырак - купольное завершение юрты - традиционного походного жилища древних казахов-кочевников. Шанырак - символ семейного благополучия, мира, спокойствия. Сейчас его значение расширилось, он стал символом мира, гостеприимства и открытости Казахстана для народов и государств всей планеты. Также на гербе изображены крылатые скакуны - тулпары, с длинными изогнутыми рогами в форме полумесяца, выполненные в зверином стиле. Золотые крылья скакунов напоминают снопы золотых колосьев пшеницы, признака труда, изобилия и материального достатка. Крылатый тулпар - образ бессмертия, бесконечного развития и духовного богатства народов, проживающих в Казахстане под одним шаныраком.

На государственном флаге РК

изображено солнце с каплевидными лучами, под которым парит орел. У древка - вертикальная полоса с национальным орнаментом кошқармүйіз, характеризующим обилие и материальный достаток. Солнце символизирует богатство и изобилие, а орел - власть, прозорливость, великодушие. Солнце подтверждает приверженность Казахстана общечеловеческим ценностям и свидетельствует о том, что новое молодое государство полно жизнеутверждающей энергии, открыто всем странам мира для сотрудничества. Лучи солнца имеют форму зерна - основы изобилия и благополучия. Орел спокойно парит, как бы неся на своих крыльях Солнце - символ жизни. Он летит вперед, характеризуя стремление народа к счастью и благоденствию.

Основными цветами государственного флага и герба являются голубой и золотой. У древних казахов голубой цвет символизировал Тенгри - бога Неба, и воспринимался как небесный, священный, обетованный, заветный, исконно чистый, высший. Геральдические и древнеказахские интерпретации цветов совпадают: голубой цвет символизирует честность, целомудрие, верность, безупречность, а золото олицетворяет могущество, силу, богатство, знатность, справедливость, добродетель, милосердие.

Оригинальная трактовка герба

и флага и его узнаваемость, а также политика государства по популяризации государственных символов, дали огромный потенциал для развития нового направления в орнаментальном дизайне Казахстана. В первую очередь мы видим повсеместное применение элементов государственных символов в логотипах государственных структур и национальных компаний. Доминирующими во многих работах становятся цвета национальных символов - голубой и золотисто-желтый.

Одним из элементов, прочно вошедших в орнаментальный дизайн в последние годы, является стилизованное изображение шанырака, который в орнаментике казахов прежних веков практически не встречался. Оно используется как в скульптурных композициях, так и в оформлении форм малой архитектуры, довольно часто встречается в логотипах различных казахстанских компаний и учреждений [2].

В итоге, дальнейшее развитие орнаментального искусства идет именно в сторону более глубокого осмысления исторического прошлого казахского народа, использования всех тех культурных достижений, которыми богата история степного края.

## References:

1. Semen A. Kazakhskii ornament. [Ornament of Kazakhstan] Astana 2009.,

Rezhim dostupa [Access mode] Available at: <http://www.kazedu.kz/referats>

2. Soltanbaeva G.Sh. Razvitie sovremennogo ornamental'nogo dizaina v Kazakhstane. Sovremennyi dizain i problemy vysshei shkoly dizaina: materialy II mezhdunar. nauch.-prakt.konf. [The development of modern ornamental design in Kazakhstan. Modern design and problems of Higher School of Design: Materials of the second International scientific and practical conference.] - Moskva., Natsional'nyi institut dizaina [National Institute of Design]; 2012; pp. 35-39.

## Литература:

1. Семён А. Казахский орнамент. Астана 2009 [Электронный ресурс] / kazedu.kz - Режим доступа: <http://www.kazedu.kz/referats>
2. Солтанбаева Г.Ш. Развитие современного орнаментального дизайна в Казахстане // Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна: материалы II междунар. науч.-практ. конф. - М.: Национальный институт дизайна, 2012. - С. 35-39.

## Information about author:

Sabina Yuldasheva - Lecturer, L.N. Gumilyov Eurasian National University; address: Kazakhstan, Astana city; e-mail: [yuldasheva\\_sabina@list.ru](mailto:yuldasheva_sabina@list.ru)



FONT AND GRAPHIC COMPONENTS  
OF COVERS OF POPULAR MAGAZINES  
OF LATE XIX - EARLY XX CENTURY:  
FORMATION, DEVELOPMENT,  
INTERACTION

N. Mirgorodskaya, Postgraduate student  
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine

The author examines the history of emergence and development of font graphics of magazine covers of the late XIX – early XX century. The author analyzed specific compositional, stylistic and technical visualization means.

**Keywords:** fashion magazines, font, style of images, logo.

Conference participant

ШРИФТОВАЯ И ГРАФИЧЕСКАЯ  
СОСТАВЛЯЮЩИЕ ОБЛОЖЕК  
МОДНЫХ ИЗДАНИЙ КОНЦА XIX – XX  
ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ, РАЗВИТИЕ,  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Миргородская Н.В., аспирант  
Харьковская государственная академия дизайна и  
искусств, Украина

В статье рассматривается история возникновения и развития шрифтовой графики журнальных обложек конца XIX – XX века. Проанализированы характерные композиционные, стилистические и технические средства визуализации.

**Ключевые слова:** журналы мод, шрифт, стилистика изображений, логотип.

Участник конференции

Журналы мод, как своеобразные каналы коммуникации, имеют собственную историю развития, уходящую корнями еще в XVI в. Их задачей, кроме рекламы одежды, было распространение общих знаний науки, искусства и литературы, а главной особенностью – то, что издавались они, прежде всего для чтения. Эта особенность объясняет принципы оформления журналов, решения обложек и титульных листов. В периодических изданиях, роль обложки исполнял титульный лист, который печатался на более плотной бумаге и выполнял «защитную» функцию. В процессе дифференциации журналов, обложки стали выполнять все более заметную роль в формировании общей графической стилистики оформления изданий.

История возникновения и развития журнальной обложки является актуальной для изучения, поскольку журналы мод занимают определенную нишу в современном медиапространстве и их влияние на людей невозможно не учитывать. Данная работа посвящена изучению и рассмотрению шрифтовой гарнитуры в обложках модных изданий, созданию фирменного логотипа отдельных из них в период конца XIX – XX века. Этот период наиболее полно отражает изменения в разработке и поиске стилистики изданий повествующих о моде. Обложка остается основным изображением модного журнала, в котором отражен весь его идейный смысл.

Поиск новых решений в оформлении титульного листа начался с распространением литографической печати, заменившей гравюры. В XIX веке сформировалась тенденция, еще неконкретизированная, но достаточно очевидная в своей направленности, определяющая соединение шрифтовой композиции и изобразительных элементов. Сдержанный дизайн обложек того времени связан с традиционностью структуры изданий. Имея определенную художественную ценность, такое решение теряло свой коммерческий подтекст.

В XIX в. журналы издавались еще достаточно малыми тиражами, но их общее число, в частности журналов мод в европейских странах возросло. Принцип их художественного оформления оставался идентичным: преимущество текста над изображениями, изображения в журнале, а не на обложке. Насыщение обложек журналов мод изобразительными элементами произошло только в XIX в., когда содержание самих изданий стало в буквальном смысле отвечать их специфике. Это означает, что литературно-художественные альманахи, которые включали разделы о модных нововведениях, в первой четверти XIX в. переформатировались в журналы, предлагающие читателям кроме художественно оформленных изображений, рисунки кроя одежды, описание модных аксессуаров и дополнений, предложения по их использованию [1]. Таким образом, журналы мод становятся специализированными перио-

дическими изданиями, ориентированными на определенную читательскую аудиторию, а иллюстрации в них уже можно классифицировать как технические (крой и его фрагменты) и художественные (образы модного костюма и ситуативные практики его использования).

С целью привлечения внимания читателя, обложки журналов, как и иллюстрации в них, становятся все более привлекающими и, прежде всего, цветными и красочными. Это свидетельствует о том, что визуализация модных образов костюма приобретает активное рекламное звучание. В этом контексте зарождаются стилистические особенности художественной презентации модных образов. Эволюционный процесс поиска новых форм реализации модной коммуникации включал разработку способов изображения, стилистические приемы, апробации технических средств (например, типографическую печать начинают разукрашивать акварелью).

Возникшая в XIX веке тенденция сочетания в композиции обложек шрифтовых и изобразительных элементов становится нормой и переживает в начале XX века серию экспериментов. Подобные эксперименты, в первую очередь, коснулись поисков гарнитуры шрифта.

На примере двух ведущих журналов «Херперс Базар» и «Вог», видно, что редакторы журналов вместе с художниками активно подыскивали шрифты, которые бы своей уникальностью соответствовали образу жур-



нала, отраженному в названии, и его наполнении. Явными выглядят также эксперименты с масштабom шрифтовых композиций названий издания. Они то акцентировано увеличены, то умышленно незаметны. Общей характерной чертой всех изученных материалов по дизайну обложек того времени можно считать преобладающие и в масштабе, и в цветовом решении, и в динамичности сюжетных композиций изобразительные элементы.

Все это, определяло необходимость соблюдения требования к работе над шрифтом. Так одним из важнейших достоинств хорошего шрифта являлась – удобочитаемость. Это не только общая оценка пригодности его формы, но и показатель красоты. На удобочитаемость влияют следующие факторы:

- форма шрифтовых знаков (рисунк или тип шрифта, размер, пропорциональность отношению ширины знака к его высоте, ритм формы, насыщенность цвет);
- шрифтовая композиция (длина строки (надписи) или ширина шрифтового поля (колонки), пробел вокруг строки или шрифтового поля, интервал между строками, шрифтовыми полями, форма строк, шрифтового поля, ритм строки и композиция текста, цветовое решение);
- четкость шрифта (отношение цвета (тона) шрифта к цвету (тону) фона – носителя знаков, фактура качество выполнения).

Необходимость соблюдения требования удобочитаемости вызвана психофизиологическими особенностями человека, проявляемыми в процессе чтения и осмысления текстов.

Активное развитие капитализма и зарождение новых стилей и течений в искусстве XIX века принесло новые типы шрифтов. Жесткая конкуренция вытесняла шрифты предшествующего стиля и заставляла искать все новые и новые формы, наводняя рынок шрифтами стиля модерн. Специфическое искусство оформления модных журналов, соединившее в себе графическое мастерство с техническими возможностями печати, переживало в указанный период свой расцвет. Популярной в это время становится группа шрифтов «новая антиква». Шрифт

отличает сильный контраст шрифтов (1:10 и более). Наплывы округлых элементов совсем не имеют наклона. Наиболее известными типографическими шрифтами группы «новая антиква» являются шрифты, созданные итальянцем Джовамбаттистой Бодони, французом Фирменном Дидо и немцем Юстусом Вальбаумом. В XIX веке в рекламных целях создаются новые виды шрифтов: египетский, пекларендон, гротеск, антиква-гротеск, ленточная антиква, антиква пером и др. родиной которых является Англия [1, с.30].

В это же время актуальным в среде поклонников моды стал журнал «Vogue». К оформлению обложек графическими образами с сюжетными композициями в лучших традициях модерна были приглашены художники-графики, среди которых: Джордж Барбье (George Barbier), Жорж Лепап (Georges Lepape), Лев Бакст, Роман Тыртов (Erte), Поль Ириб (Paul Iribe). С самого первого выпуска стало понятно, что это не просто очередной журнал о женской моде, а респектабельное издание о модном Нью-Йорке. Несмотря на сдержанность, Vogue был первоклассным журналом, солидность выделяла его на фоне таких сенсационных изданий для светского общества, как Town Topics. Смело можно сказать, что этот журнал с более чем вековой историей, во многом благодаря своей обложке, является отражением духа времени и наглядно демонстрирует, как одна эпоха сменялась другой. Рассматривая и изучая обложки журналов Vogue разных периодов можно проследить, как с течением времени изменялись шрифты, и что нового привносилось дизайнерами и иллюстраторами в создание журнальной обложки.

С 1892 г. и до 1905 г. иллюстрированные обложки издания выполнялись большей частью в черно-белом варианте. Наиболее применяемым и распространенным вариантом того времени, было использование комбинированного логотипа, состоящего из шрифтового блока, наполненного изобразительными элементами. Сложный логотип состоял из шрифтовой части, названия журнала выполненного шрифтом новая антиква.

Надпись имела небольшой изгиб соответственно по форме картуша. Картуш же симметрично завершался с двух сторон рольверками, от которых слева и справа на фоне колон в окружении цветов располагались изображения двух девушек, одна из которых смотрелась в зеркало, другая рассматривала журнал. Логотип отлочно демонстрировал концепцию и направленность журнала Vogue. Под логотипом располагались иллюстрации, индивидуальные для каждого номера издания, это были фотографии и рисованные изображения. С 1905 года Vogue стали выпускать с цветными обложками, а первоначальный комбинированный вариант логотипа упрощается, остается только шрифтовая часть, размещенная на различных вариациях картуша с рольверками. В период с 1909-1912 года меняется и само написание шрифта. Применяется каллиграфический шрифт с мягким наклоном. В последующие годы над оформлением обложки журнала работают талантливые художники-иллюстраторы такие как Уилл Фостер (Will Foster), Дэвид Пирсон (David Peirson), Джордж Вольф Планк (George Wolfe Plank), Хелен Драйден (Helen Dryden), Тилтон Ньюэлл (Tilton Newell), Элис де Уоррен Литтл (Alece de Warrene Little), которые создали иллюстрации в своей неповторимой манере. В это же время редакторы и художники все больше внимания уделяют изображению, а шрифтовая часть (название журнала) становится менее заметной и, в большинстве случаев, уходит на второй план.

С 1912 года шрифтовой логотип отбивается в рамки, являясь отделенным от изображения, и размещается чаще всего в верхней части обложки. С середины двадцатых годов форма, размер, цвет, а также компоновка шрифта изменяются с каждым новым выпуском. Многие иллюстраторы создают авторский, рисованный шрифт. Такие акцентные шрифты позволяют создавать своеобразную целостность и единство композиции в оформлении журналов, используя все задумки автора.

Многообразие течений в искусстве и дизайне приводит к изменению логотипа с каждым новым выпуском. С 20-х по 50-е года XX века, иллю-



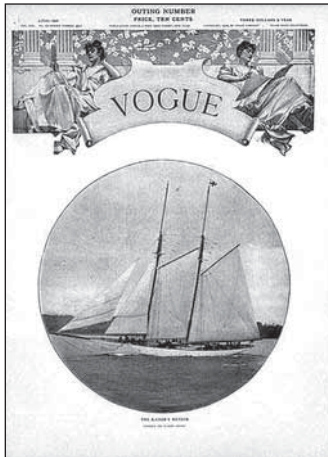


Рис. 1. Гарри Коунтент (Coutant Harry). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Июнь 1902 г.



Рис. 2. Хелен Драйден (Helen Dryden). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Август 1910 г.



Рис. 3. Джордж Вольф Планк (George Wolfe Plank). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Апрель 1916 г.

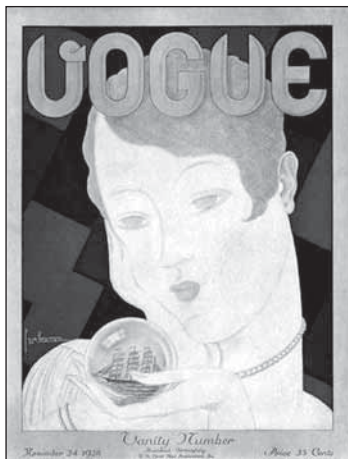


Рис. 4. Жорж Лепан (Georges Lerere). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Ноябрь 1928 г.

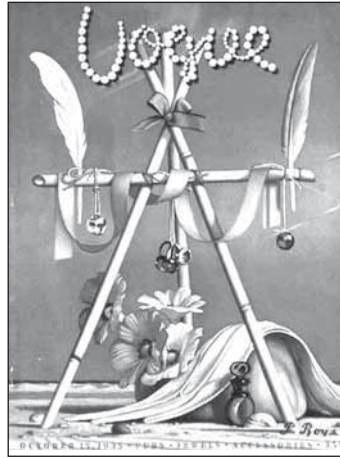


Рис. 5. Пьер Ро (Pierre Roy). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Октябрь 1935 г.



Рис. 6. Карл (Эрик) Эриксон (Carl «Eric» Erickson). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Сентябрь 1937 г.



Рис. 7. Марсель Верт (Marcel Vertes). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Март 1949 г.



Рис. 8. Рене Буше (Rene Bouche). Обложка журнала «Вог» (Vogue). Апрель 1958 г.



Рис. 9. Обложка журнала «Вог» (Vogue). Декабрь 1983 г.

страторы постоянно экспериментируют со шрифтами и расположением названия журнала на титульном листе. Используются все известные шрифты, их подтипы и модификации. Развиваются и совершенствуются вопросы теории шрифта, насущной задачей становится повышение эффективности художественно-графической стороны исполнения шрифтовых композиций, а также проблемы организации назначения и содержания, с целью обеспечить передачу актуальной информации в такой форме, которая побуждает живой интерес у зрителя и вызывает чувство эстетического удовлетворения. Эффективность визуального восприятия зависит от наглядности содержательной структуры информации. Особую роль, играет умение, связывать воедино компоненты разнообразного содержания с одновременным выделением главного. Все это побудило редакторов к созданию единого логотипа журнала Vogue и не только?!. В пятидесятых годах XX века начинается постепенная стандартизация логотипа Vogue. И уже с шестидесятых годов все номера печатаются единым шрифтом. В основу шрифтового логотипа берется шрифт классической антиквы. Можно задать вопрос, почему художественными редакторами был выбран именно этот шрифт?

Современные шрифты строятся на лучших образцах исторических гарнитур с учетом сегодняшних эстетических требований.

Шрифты антиквенной группы монументальны, торжественны, отличаются предельной ясностью, чистотой и дифференцированностью форм. Поэтому их следует применять в особо важных работах.

У букв с классическими пропорциями ритм относительно спокойный благодаря устойчивости и равновесию всех элементов.

Все эти характеристики легли в основу разработки шрифтовой гарнитуры названия Vogue. Удачно разработанный шрифтовой логотип остается неизменным в течение довольно длительного времени и служит хорошим стимулом восприятия, так как принцип постоянства логотипа отвечает привычкам и ожиданиям зрителя, а так же облегчает процесс выявления и усвоения искомой информации.

Мы проследили то, как эволюционировала обложка журнала, как менялся стиль и характер ее оформления. Журнал Vogue не только отражает последние модные тенденции, но создает их, диктует стиль и формирует образы миллионов женщин во всем мире. Благодаря усилиям и таланту многих редакторов, дизайнеров, фотографов и журналистов, журнал смог выжить в период Великой Депрессии в США и Второй мировой войне, и в наше время Vogue является одним из самых влиятельных изданий в мире моды.

## References:

1. Kibalova L. Illyustrirovannaya entsiklopediya mody [The Illustrated Encyclopedia of Fashion] L. Kibalova, O. Gerbenova, M. Lamarova. – Praga., Artiya; 1988. – 608 p., illustration.
2. Smirnov S. I. Shrift v naglyadnoi agitatsii. [Font in the visual propaganda]. – Moskva., Plakat, 1987. – 192 p., illustration.
3. Solov'ev S.A. Shrift i dekorativnoe oformlenie [The font

and decorative designing]. “Vysshaya shkola” [High School]. – Moskva, 1993.

4. Taranov N.N. Shrift i obraz izdaniya: uchebnoe posobiya [The font and image of the edition: textbook] Part I, – Moskva., MGAP «Mir knigi» [World of books] 1995. – 149 p.

5. Felichi D. Tipografika: shrift, verстка, dizain [Typography: font, layout, design] Dzheims Felichi., per. s angl. i comment. S.I. Ponomarenko., – St. Peterburg., BKhV-Peterburg, 2004. – 470 p.

6. Blackman, Cally. 100 years of Fashion Illustration., C. Blackman. Laurence King Publishing, 2006. – 385 p.

7. Vogue: istoriya oblozhek legendarnogo zhurnala [The story of covers of the legendary magazine]. – Rezhim dostupa [Access mode] Available at: <http://wiki.wildberries.ru>.

## Литература:

1. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага : Артия, 1988. – 608 с., ил.
2. Смирнов С. И. Шрифт в наглядной агитации. М.: Плакат, 1987. – 192 с., ил.
3. Соловьев С. А. Шрифт и декоративное оформление. «Высшая школа». Москва, 1993.
4. Таранов Н. Н. «Шрифт и образ издания: учебное пособие» ч. I М. МГАП «Мир книги» 1995 г. 149 с.
5. Феличи Д. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / Джеймс Феличи ; [пер. с англ. И коммент. С.И. Пonomarenko]. – СПб. : БХВ-Петербург, 2004. – 470 с.
6. Blackman, Cally. 100 years of Fashion Illustration / C. Blackman. Laurence King Publishing, 2006. – 385 p.
7. Vogue: история обложек легендарного журнала [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <<http://wiki.wildberries.ru>>.

## Information about author:

Nadiia Mirgorodskaya – Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts; address: Ukraine, Kharkiv city; e-mail: [nadin\\_0103@mail.ru](mailto:nadin_0103@mail.ru)





## „MEMORIES FROM CHILDHOOD” AS AN ATTEMPT TO SAVE THE WORLD FROM ITSELF (THE ART OF LUKASH RUDNITSKY)

D. Hamze, Doctoral Candidate, Assistant Lecturer  
Plovdiv University named after Paisii Hilendarski, Bulgaria

The art of the artist is not a product to be exhibited on a street stall. It is not displayed just to attract more admirers and buyers, who would “competently” argue about the level of skill used to produce a painting. The hand-skill per se does not create art, but rather profanes it, and cannot therefore constitute its qualifier. It is the strong and provocative personality of the artist, the interfering and inductive dialogue of his paintings, as well as the dazzling assertiveness of his spiritual and aesthetic message, that create art.

**Keywords:** art, aesthetics, spirituality, dialogue, irony, sacrum, profanum.

Conference participant, National Research Analytics Championship,  
Open European-Asian Research Analytics Championship

## «ВОСПОМИНАНИЯ ИЗ ДЕТСТВА» КАК ПОПЫТКА ИЗБАВЛЕНИЯ МИРА ОТ САМОГО СЕБЯ (ИСКУССТВО ЛУКАША РУДНИЦКОГО)

Д. Хамзе, ассистент, преподаватель  
Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского,  
Болгария

Искусство творца – это не товар, предназначенный для торговли с лотка. Оно не выставляется напоказ, чтобы собрать как можно больше поклонников и покупателей, которые выскажут свое „компетентное” мнение о том, хорошо ли нарисована картина. Самоцельное умение рук не может творить искусство, оно только его профанирует, поэтому и не может служить критерием его качества. Создание искусства немыслимо без сильной и провокационной личности художника, интерферентной и индуктивной диалогичности его картин и обаятельной настойчивости его духовно-эстетических посланий.

**Ключевые слова:** искусство, эстетика, духовность, диалог, ирония, sacrum, profanum

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике,  
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

Постмодернизм бушует в точке пересечения глобализации и бурного технического прогресса. Крикливый стандарт, утонченное сибиаритство и снобская зрелищность нагло флиртуют с публикой до тех пор, пока не завоюют ее. К счастью, есть артисты, чье творчество выступает как волнующий контрапункт стадному увлечению модой и поклонению кумирам, без которых, увы, не обходится и искусство. Именно к ним относится польский художник Лукаш Рудницкий.

Одиноким в своей углубленности, духовной широте и эстетическом изяществе, он выступает как отрицание стандарта и дешевой эффектности. Цветовая вакханалия и “элегантная” квазиоригинальная маскировка китча ему абсолютно чужды. Действительно, самое трудное для художника – это найти себя. Некоторые художники всю жизнь безуспешно пытаются сделать это. Умело (или не столь умело) подражая кому-то другому, они сами себя обманывают, что им удалось выработать свой собственный неповторимый стиль. Лишь один беглый взгляд на картины Лукаша Рудницкого достаточен для того, чтобы зритель убедился: он не принадлежит к числу таких художников. Благодаря своему самобытному дарованию в сочетании с редким самоконтролем, пронизательностью, интеллектуальной дистанцированностью от окружающего мира, философ-

ской глубиной и провокативностью, он завоевал себе счастливую судьбу избранника – рано нашел себя и рано утвердился как зрелый творец с неподражаемым, индивидуальным художественным почерком.

Сразу производит впечатление не только его артистический талант, но и его высокая образованность, богатая эрудиция. Художник не подвергает „инвентаризации” окружающий мир, а, следуя своему воображению, вслушиваясь в шепот своей интуиции и ловя самые тонкие ментально-духовные вибрации своего сознания, как будто вплетает предметы одновременно в ткань своей эмоциональности и в космическое панно, чтобы их реидентифицировать; ищет скрытую гармонию объемов и форм, возобновляет диалог между видимым и духовным.

Выбор *духовной альтернативы*, несомненно, наиболее перспективен для нас – “блудных сыновей и дочерей” – рабов брутальной конъюнктуры. Утонченно-ироническое внушение художника имеет целью “активизировать” нас, пока не стало поздно. Здесь было бы уместно привести две цитаты Николауса Харнокурта, в которых он также призывает нас вовремя опомниться: “Многие знаки говорят о том, что приближается всеобщий упадок культуры... Если ситуация действительно так серьезна, как мне кажется, то недопустимо оставлять ее пассивными наблюдателями в ожидании конца”; “...человечество сегодня, пожалуй, больше, чем когда бы то ни было, слепо поддается диким инстинктам. Знание, разум теперь находятся под небывалой угрозой, а вместе с ними под угрозой оказывается в первую очередь просто человеческое, а может быть, даже само существование человека.”

Одним из основных средств спасения и духовного выживания является диалог, полноценная коммуникация. Л. Рудницкий ведет этот диалог на нескольких уровнях:

1. на уровне созвучия между произведениями живописи и графики, взаимно дополняющих друг друга своей чистотой, простотой и достойной стабильностью форм, а также сходством тональности. Намеренно ограниченная цветовая гамма (доминируют белый, черный и голубой цвет, которые местами дополняются красным, желтым и коричневым), отражающая прежде всего ментально-философские странствия художника, во многом приближается к строгому черно-белому „дуэту” рисунков. На этом диалогическом уровне осуществляется и аппроксимация между почти монументальным излучением образности живописных полотен с ее простыми контурами и стилизованными синтетическими формами, с ровным, густым нанесением краски в рамках больших поверхностей, с одной стороны, и аскетически возвышенной



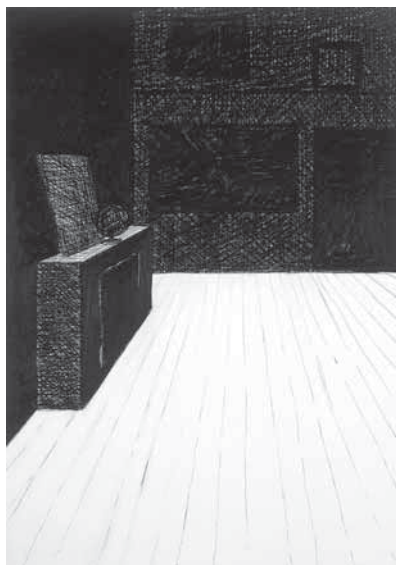


Рис.1.

простотой сверхэкономной, но внушительной своим присутствием и скрытыми посланиями предметности графики, с другой. Используемые в живописных изображениях разнообразные материалы: пигмент, песок, восковая паста, создают ощущение массивности, компактности и устойчивости, которые в принципе присущи интерьерным или экстерьерным композициям графических рисунков.

Не богатая палитра тонов, а плотные, густые мазки на картинах, написанных маслом, вместе с нанесенным эфирно-прозрачным слоем краски, вносят разнообразие в фактуру и вызывают мощный колористический эффект.

2. Следующий уровень – это уровень *пластического диалога*, который сфокусирован на *соответствии между цветом и рисунком*. Выбранные автором формы гармонично корреспондируют с его колористическим решением.

3. Другой уровень формирует *пространственно-трансцендирующий диалог предметов*. Осозаемая конкретность и рельефность предметов, изображенных на графических рисунках, точный геометрический выбор их размера и формы, также как и их органическое вписывание в пространство до достижения полного синхрона, отсылает нас к *особой роли предмета* в универсуме для *поддержания метафизического равновесия*. Рисунок углем *Равновесие духа* излучает мистическое спокойствие, а внешне обнаженный и

легковесный правый угол уравновешивается мощным присутствием духа, для которого вся наша планета не что иное, как глобус, служащий как учебное пособие по географии. Выступая в качестве символа вместе со шкафом, на котором стоит, он может, разумеется, лишь метафорически сохранять баланс в компании духа, причем при условии, что „он услышал его голос” (рис.1).

Подобное *равновесие* наблюдается и в другой графической работе под названием *Птица*. Массивный черный прямоугольник слева создает иллюзию чуть приоткрытой двери, в которую мы подглядываем робко, тайком, чтобы уловить значимое. Если мыс-

Второй графический рисунок с изображением птицы – это *Пингвин указывает клювом на запад*. Еле узнаваемая птица, которую, если бы не название, мы вряд ли бы заметили, превращается в смысловой эпицентр рисунка. Она словно повторяет направление основной линии находящегося на переднем плане стула, отличающегося внушительным весом. Стабильность предмета является таковой постольку, поскольку она вступает в оппозицию с окцидентализмом и живет дольше нас. Вместе с тем это антиципированная нестабильность, так как она оказалась встроенной в земное, тленное, если позволила пинг-

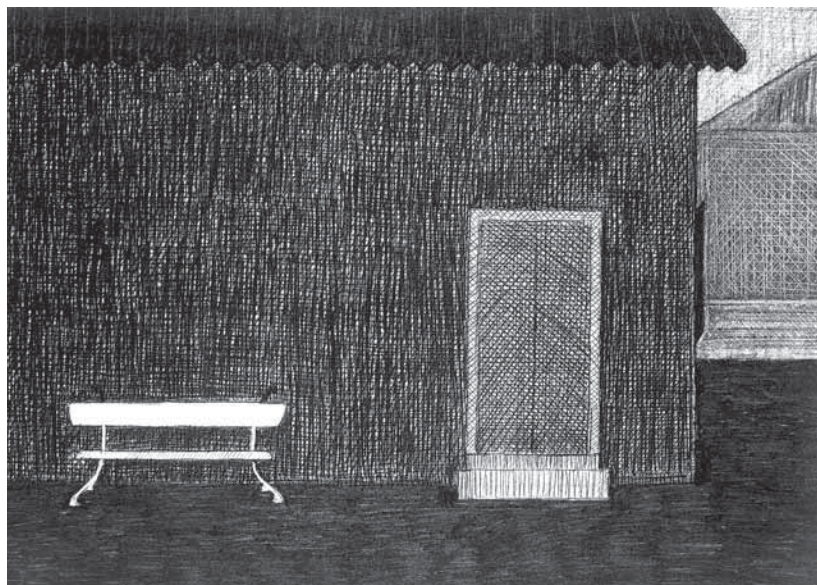


Рис.2.

ленно проследить направление линий птицы, стилизованного иконического изображения и горизонталей и вертикалей в рисунке, можно увидеть символику креста как атрибута веры и нашей духовной трансмиссии.

Такие ассоциации вызывает и рисунок *Магазин Геза уже открыт*, где медитативное умиротворение и трансцендентальная тишина только на первый взгляд кажутся парадоксальной репликой названия по иронии нашего ограниченного прагматизма и меркантильностью мышления, но на самом деле абсолютно гармонируют с крестообразным движением линий. Если принять иронический вызов, содержащийся в названии, то следовало бы искать в магазине не материальные, а духовные „приобретения” (рис.2).



Рис.3.

вину уменьшиться до такой степени и дала его предупреждению заглухнуть. Коннотация названия стороны света амбивалентна: оно ассоциируется с техническим прогрессом, „цивизованностью” Запада, но одновременно напоминает и о закате Солнца как символа древних цивилизаций (а сами они выступают как символ процветания и духовного обновления). Пингвин словно говорит: „Я хорошо знаю, что такое лед и отсутствие солнечного света. Берегитесь, опасность придет оттуда, не затемняйте Солнце!” (рис.3).

Этот диалог между визуально маленьким и большим, в сущности, не такой уж и странный. Он является аккомодирующим, поскольку направлен в одну сторону – к более долговечной и обнадеживающей общей перспективе. Здесь можно провести аналогию с философско-эстетическими взглядами польской писательницы Ольги Токарчук. Для нее предметы и животные (а наверное, тем более птицы с их уникальной способностью летать) находятся ближе к Богу: предметы – благодаря своей устойчивости, безвремию и “взгляду” в вечность, а животные – благодаря своей совершенно естественной, бизыскусной, “непреднамеренной” жизни, которая похожа на сон (дублируя райскую невинность) и из которой они, может быть, проснутся в момент смерти (Токарчук 2000).

Динамика мультиплицированного движения, как символ абсолютной гармонии, „возглавляясь” предметным крестом с распятой фигурой женщины. Подобно Иисусу, женщина понесла огромные страдания из-за первородного греха, чьим символом является овальный плод перед крестом, и искупила по крайней мере отчасти этот грех через преемственность своих репродуктивных способностей, постоянно сопровождаемых болью и страхом. Действительно, кто иной, если не художник со своими кистями и карандашами (стакан слева от креста) сжалится над ней, поймет ее, отдаст ей всю свою любовь, признает ее заслуги и увековечит ее? (рис.4.)

В рисунке, названном *Подойди поближе*, художник искушает нас пойти

по узкой тропинке нашего собственного совершенствования. Художник “провел” ее посредством четкой перспективы, маркированной с обеих сторон регулярно повторяющимися белыми и черными прямоугольными плоскостями. Антиномия добра и зла вечна, но это не освобождает нас от окончательного и решительного выбора, который хоть на короткое время снимет дилемму. Все-таки добро идет на один шаг вперед и к концу дороги является последней видимой остановкой, подсказывающей нам, что не все потеряно, что все еще есть надежда.

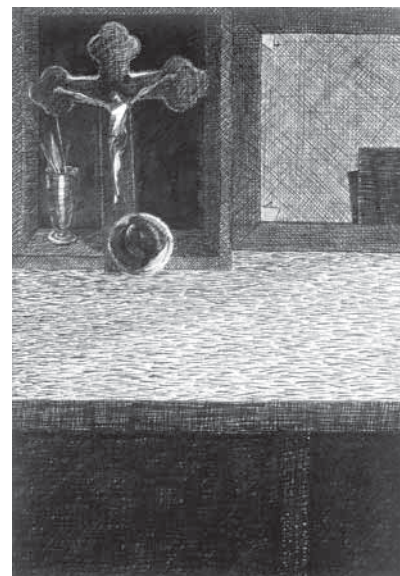
Очередное произведение (на этот раз живописи) с изображением птицы – это картина *Обязательное самоубийство*. Лишенная фигур скатерть с шахматным рисунком с почти флуоресцирующим контрастом сине-



**Рис.5.**

белых квадратов представляет собой аллюзию на прояснившееся, выкристаллизовавшееся решение, а его неотменимость внушается птицей с гордо поднятой головой и строгой, категоричной направленностью клюва. Она благословлена Богом и, возможно, обладает пророческим дарованием, т.е. играет роль последней инстанции. (рис.5.)

4. Следующая ступень диалога – это разговор символических “персонажей”, а также разговор между ними и автором, выступающим как прямой участник в картине. Диалог со зрителем опосредован основным диалогом. Он требует от нас максимальной концентрации и интеллектуального



**Рис.4.**

напряжения. Вот почему наша оценка в большой степени связана с толкованием другого диалога. Л. Рудницкий относится скорее к интровертным художникам, поэтому его диалог с картиной, несмотря на вербально-апеллятивный вызов, содержащийся в названиях, оказывается более гармоничным посредством *внутреннего диалога*. Он более камерный, сокровенный, “интерперсонажный” (интеробъектный) и интрасубъектный (автодиалог художника). Его можно охарактеризовать как “путешествие к самому себе” или как интимный разговор только для “посвященных”.

#### 5. Эвокативные названия картин

Посредством эксплицитных названий (напоминающих сентенции) художник словно повторяет в форме монолога фрагмент диалогической полифонии своих картин: *Комета добра и зла*, *Мадонна мадонны*, *Ключ к мудрости, ключ к глупости*, *Wild at Heart*, *He вижу, не говорю. Слушаю*. Однословные названия сравнительно немногочисленны, зато преобладают более расточительные в словесном отношении названия, похожие на реплики, прямо выписанные из диалога. Отсюда и их высокие *коммуникативные частоты*, ориентированные на виртуального “собеседника”, который, вероятно, является двойником автора. Производит впечатление и *широкий модальный диапазон*, местами отличающийся максимальной иллюкутивной



плотностью, которая сопровождается жестом, материализованным в наших представлениях (*Подаю тебе руку, целую твоё лицо*). Здесь явная асертивная модальность содержит скрытую модальную палитру разнообразных импульсов (речевых актов) – приглашения, поощрения, пожелания и обещания.

Подчеркнуто аффирмативными в модальном отношении являются названия: *Магазин Гееза уже открыт, Гора зигзагом, Пингвин указывает клювом на запад*. Есть также и волитивно маркированные названия, которые настойчиво побуждают нас выполнить императив: *Избегайте открытых окон, Подойди поближе, Посмотри мне в глаза! Теперь твоя очередь*. Одно из названий оформлено как риторический вопрос: *Как я могу смириться?*, другое может служить словесным эквивалентом дейктического, указательного жеста: *Направо к следующей пирамиде*. Некоторые названия представляют собой нарративные дескрипции: *Дом огня, дом справедливости и висящей горы, Конус, или на один мост больше*.

Одно от названий (экспрессивная констатация) содержит обстоятельство критический комментарий с довольно вызывающим обращением: *У тебя, козел, был золотой рог, но теперь осталась одна веревка*. Другие включают нарочные повторения, которые только на первый взгляд кажутся тавтологичными или формально симметричными, а на самом деле несут богатый аксиологический и философский подтекст: *Мадонна мадонны, Ключ к мудрости, ключ к глупости, Сине-синие горы*. Они напоминают “основополагающую” и эвристическую роль повторений в творчестве польского писателя Витольда Гомбровича, в котором итеративы становятся главными лингвистическими маркерами авторской философии Формы.

Повторяя жест пингвина (*Пингвин указывает клювом на запад*), название как будто поглощает монументальную устойчивость предметов и ориентирует наше внимание на новый гравитационный центр – клюв маленькой птички как фокус и знак интеллектуально-эстетического послания художника.

6. Следующая разновидность диалога реализуется на *ментально-мистическом уровне*: упрощенный, решительный рисунок в графических предметных изображениях корреспондирует с чистой, сакральной гармонией живописных полотен. Геометрическая симметрия пространства в графических работах Л. Рудницкого созвучна с четкостью, ясностью и “спартанским” колористическим балансом в живописи. Осязаемая конкретность и плотность объектов не воспринимается буквально. Она “отодвигает” нас в сторону от материального мира и скорее толкуется как метафора совершенного божественного порядка, тотальной духовной симметрии и универсальной стабильности. Иными словами, она переносит нас в сферу метафизического. Весомость вещей и заложенное в их структуре равновесие являются аллюзией на духовный баланс. Без пафоса и экзальтации, с рафинированной проникновенностью художник совмещает *плотность фактуры* своих картин с *деликатностью их звучания*. Гармоническая спаянность массивной предметности образов и суггестивно-утонченной духовности, которую они излучают, а priori отвергает возможные обвинения в диссонансе.

Распределение смысловых акцентов и семантических центров в большой степени зависит от *герменевтического синтеза* в названии картины. Иронический вызов, содержащийся в имплицитном волитиве: *„Обратитесь к моему детству и взгляните на мои воспоминания (по возможности, покопайтесь и в своем детстве)”*, показывает, что эта форма вербальной коммуникации – единственное средство передачи метафизических призывов к самосовершенствованию, при условии, что мы склонны отказаться от тщеславия и светской суеверности. Это вряд ли получилось бы без *иронии*, поскольку она является ключом к познанию и самопознанию, а следовательно, и к преображению. Коммуникация – это постоянная энергия, которая, к счастью, не имеет только лингвистическое выражение, так как в ней коммуникативно-эстетическая роль искусства является ведущей. Язык недотаточно совершенен, чтобы вы-

полнить до конца коммуникативную стратегию. Поэтому ирония художника, передаваемая посредством языка распространяется повсеместно: она затрагивает как сам язык, так и качество диалога между *sacrum* и *profanum* (между божественным и человеческим), оказывает влияние на формально-стереотипную коммуникацию и, наконец, не обходит стороной и свой источник, превращаясь в автоиронию. Коммуникация, пожалуй, наиболее эффективна в плане мышления. Ментальные операции, в которых язык играет существенную роль, подают диалогический импульс божественному, и в то же время являются постоянной формой более или менее осознанного трансцендентального общения с Богом. Бог читает наши мысли и виртуальный диалог с ним оказывается более аутентичным, так как слова, вместо того, чтобы воплощать эти мысли, обычно выворачивают их наизнанку. Отсюда и вытекает всеобщая ирония коммуникативной мистификации. Настоящий коммуникативный акт – это *внутренний акт*, осуществляющий нашу связь с Божественным. Бог нас рассудит сначала за мысли с их мотивами и целями, а потом и за слова. „Овеществленная” коммуникация является лишь пародийным суррогатом подлинной коммуникации. Название диптиха *Не вижу, не говорю. Слушаю* иронически нюансировано по отношению к нашему каноническому представлению об органах чувств и их полноценном функционировании. При определенных обстоятельствах лучше, если бы они отсутствовали, а нерасходованная ими энергия обеспечивала бы функционирование действующего органа чувств, который должен работать с тройной силой. А слух имеет самое важное значение именно для осуществления перманентного имплицитного диалога с Богом. Слуховая способность человека достаточна для связи с трансцендентальным. Зачем нам нужны глаза? Неужели для того, чтобы видеть позор в светской жизни? И зачем нам “грешные уста”, чтобы его комментировать? Однако уши нам необходимы для безмолвного диалога с Творцом. Посредством названия художник не намеревается „спустить на землю” возвышенное.



Наоборот, при помощи стимулирующей и креативной силы иронии он стремится нас “возвысить”, приобщить к высшей сфере духа.

Подобное послание несет и картина *Посмотри мне в глаза! Теперь твоя очередь*. Комбинированная техника в сочетании с густым наслоением красок на святой одежде сакральной пары, изображенной на *Мадонне с младенцем* (любимый и разнообразно интерпретированный мотив художника), и металлические овалы, напоминающие огромные оптические линзы, вместо лиц, снова генерируют иронию в заглавии. Глубокая зеркальность без следа каких бы то ни было черт лица иллюстрирует взаимную невозможность посмотреть друг другу в глаза. Они просто отсутствуют, но зато налицо ироническое побуждение к узнаванию (как в кривом зеркале) обезображенных лиц земных созданий. Неисчислимо количество грешных глаз словно переплавились в зеркальный фокус сакральных лиц, вложив всю свою оптическую энергию в процесс переплавки. Да и кому нужны собственные глаза, если они будут излучать только ужас от увиденного, шок от пандемической деморализации? Глаза Мадонны оказываются детектором и идентификатором, но вместе с тем само отражение зла нарушило бы святость ее образа и ее диалога с Богом. Отсутствие глаз в большинстве иконических образов является аллюзией на падение человека. Глаза – это наш архив, наше “досье”, и пока мы их не очистим от грехов, лучше, чтобы их не было. Мадонна словно говорит: *Лучше я скрою свои глаза, чтобы они не наполнились злом и не пугали тебя потрясением от увиденного. Все мое существо, однако, исполнено глазами веры и призывом к твоему покаянию.*”

Максимальная экономность выразительных средств и стилизация в картине *Подая тебе руку, целую твое лицо* выявляют силу и глубину философских внушений и дают богатые возможности для интерпретации. Лишь слегка очерченные черным цветом лица символизируют таинственную бездну духа, чуждого какой бы то ни было осязаемой конкретности. Изображенная на картине чаша является, может быть, важнейшим ат-

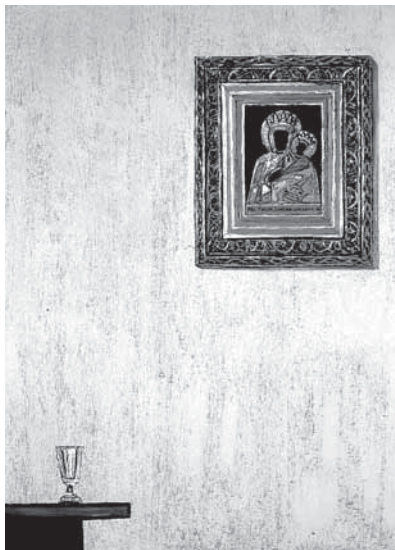


Рис.6.

рибутом перехода к духовному. Она символизирует старт пути к спасению, который экспрессивно выражен в названии. Нужно только протянуть руку и взять ее, чтобы заключить завет с Богом. Знаменателен первый шаг на пути к духовному общению с сакрумом, а чаша наглядно представляет нашу готовность к духовному метаморфозу. Автор внушает идею величия божественной ауры посредством идеально сбалансированной диагональной симметрии и изящных цветовых контрастов между золотым (являющимся символом божественной гегемонии), черным (напоминающим о таинствах духа) и голубым (выступающим в функции очищающего связующего пространства). (рис.6.)

Фигуры в следующей картине снова максимально стилизованы как монохромные целостности с характерными иконическими очертаниями. Они не только лишены лица, но и расположены спиной к зрителю. Вербальный текст и художественное изображение синхронизируют свои внушения и отправляют единый посыл людям: *„Пора прекратить этот нравственный упадок, вы заставляете даже святые образы отвернуть лицо в сторону и встать спиной к вам”*. Не только в этой картине художник предлагает собственную интерпретацию сакрального тандема – вместо мадонны с младенцем изображена мужская фигура с младенцем. Здесь, также как и в других работах Л. Рудницкого,

младенец, вероятнее всего, задуман как маленький двойник основного персонажа.

Раздвоение личности присутствует и в картине под названием *Ключ к мудрости, ключ к глупости*. Она – своеобразный психологический тест, который имеет целью показать степень развития сознания и возможности совести. Наше другое “я”, представленное как ребенок, является антимической категорией: оно, с одной стороны, искушает нас как маленький Сатана, уводит нас в низменное, но с другой стороны, все еще остается (в силу своей “детскости”) чистой, незапятнанной материей, поддающейся моделированию и благотворному воздействию. К счастью, детское в нас живо, и нам нельзя его игнорировать. Разнонаправленные дейктические маркеры двух фигур – пальца, указывающего направо, и руки, подающей налево ключ к мудрости, – отражают трудную ситуацию решения дилеммы. Ключ к глупости лежит ближе и кажется более доступным, особенно если, оказавшись в плену заблуждения, мы ошибочно идентифицируем его как ключ к мудрости. Сливаясь с темно-синим фоном, он становится почти неразличимым, но мы автоматически протягиваем руку и сразу находим его осязая, в то время как легко узнаваемый на желтом фоне ключ к мудрости ставит нас перед тяжелым выбором, внушает респект и возлагает на нас ответственность, какую мы обычно не готовы взять на себя. Эта картина художника также имеет автоиронический подтекст.

Как мы уже отметили выше, в работах Л. Рудницкого глаза либо отсутствуют (чаще всего), либо оказываются закрытыми (мертвыми) или полужакрытыми от усталости и горя, как в картине *Воспоминания из детства*. Эта самая грустная картина с горестно-ироническим названием объединяет под своим “покровительством” всю выставку. Она запечатлела образ взрослого и уже мертвого младенца. Иисус Христос в руках скорбящего святого является весьма нетипичным воспоминанием из детства, однако в наше время видения ребенка нередко оказываются пророческими. Опираясь на свои актуализированные детские



Рис.7.

видения, мы можем развить свою мировоззренческую перспективу уже в зрелом возрасте. (рис.7.)

Ироническая позиция художника перерастает в пародийную интерпретацию определенных ментальных стереотипов. Самопровозглашенная сакрализация профанического, которая проникла в наши мозги и была возведена в религиозный культ, вместе со сверхполитизацией мышления подпитывают наш эгоизм и отрывают нас от истонченных ценностей, от духовных идеалов. В картине *Мать будничного дня* Мадонна с младенцем изображены с ореолами и в одежде из газетных вырезок, как показательный пример десакрализации святого и ресакрализации профанического. (рис.8).

Сходное внушение содержится и в трех версиях *Евангелия от Луки*, которые представляют собой пародию попыток человека идеализировать тривиальную злобу дня, превратить ежедневник в Библию, а нас самих – в

узурпаторов позиции Святого пророка. Пародийно стилизованная фигура напоминает рабочего с кепкой, который постепенно сливается со своим “евангелием” до тех пор, пока не превратится в помятый клочок бумаги.

Боль ярко-красного, вечно бьющегося в своей опустошенности сердца, изображенного на патинированной иконе в картине *Wild at Heart* словно служит предупредительным сигналом опасности, постоянно звучащим призывом опомниться.

К излюбленным художником мотивам, отразившим его философско-эстетические пристрастия, относятся горы и пирамиды, одинаковые по своей форме (конусовидной или строго пирамидальной) и расположению: *Конус – Космический конус 2*, *Конус, или на один мост больше*, *Направо к следующей пирамиде*, *Черная гора*, *Килиманджаро*, *Гора зигзагом*, *Сине-синие горы*, *Забятая пирамида*. Как символ духовного возвышения, эти формы вы-

ражают стремление художника к его осуществлению. В картине *Направо к следующей пирамиде* экстремальная перспектива белых дорожных полос внушает ощущение неотложной необходимости перемен, а также крайнюю степень усилия, прилагаемого для достижения цели. Нам нужно мчаться на полную скорость к следующему “храму вечности”, потому что мы не можем себе позволить тратить время впустую. Мы должны всеми силами пуститься в стремительную гонку, так как общение с Богом станет нашей жизненной потребностью.

Рапсодии в “красном и черном” – *Зубы*, *Буенос Айрес ночью* и одна от версий *Евангелия от Луки* – эскалируют, достигая кульминацию в картине *Гора зигзагом*. Этот своеобразный поперечный срез пирамидальной горы разгадывает ее архитектурную тайну и декодирует ее трансцендентальный посыл. Экстатические красно-черные композиции обнажают страстный порыв художника к самопознанию и автоидентификации, а полифонический полилог между предметами и персонажами, между линиями, формами и тонами, между авторским „я” и его двойником, между творцом и



Рис.8.

публикой помогает ему искать, находить и снова искать...

Сам Л. Рудницкий делится своим представлением о том, как рождаются вариации на одну и ту же тему в его картинах: “Одного лишь появления нового освещения или одного солнечного



луча в окне моей мастерской вполне достаточно для того, чтобы достигнутая цель стала только первой версией идеи, которая тем временем продолжает созреть, расширять требования и подсказывать мне новые возможности. Это очень волнующий процесс, так как на первый взгляд обычные, почти банальные действия приводят к открытию чего-то нового, независимого и пульсирующего свежими вариантами из мира форм, скрытых во внешне простых предметах и пространствах.”

Обзорное представление части искусства Л. Рудницкого позволяет сделать следующие выводы:

1. Многоступенный, многогранный и радиальный диалог в картинах художника приобретает трансцендирующую функцию. Интенсивный коммуникативный обмен обеспечивает и поддерживает биэкзистенциальный статус предметов. Они принадлежат одновременно и физическому и метафизическому пространству.

2. Гомофония хроматично-линейных структур живописных полотен и графических рисунков порождает (индуцирует) полифонический диалог: межсубъектный, межпредметный, субъектно-предметный, сакрально-субъектный, сакрально-предметный. Его осуществлению способствует холистическая коммуникация красок, форм и языка.

3. Названия картин представляют собой вербальный „экслибрис” к их идейно-эстетическим посланиям. Языковые миниатюры увеличивают коммуникативную энергию, вовлекая зрителя в полемические интерактивные процедуры. Эта благоприятная дискуссионная среда, на наш взгляд, является исключительно подходящей для введения новой категории в искусстве – *дискурсивной эстетики*.

4. Иронические импульсы в работах Л. Рудницкого лучеобразно ориентированы на уни-форму в: искусстве и его оценке, языке, общении, мышлении, представлении о самом себе.

5. Аутентичность коммуникации в принципе невозможна, но плодотворная иллюзия ее достижимости создается только посредством иронии и многоуровневого (полиспектрального) диалога в искусстве.

6. Стертые болью и непримиримостью глаза персонажей в картинах художника направлены внутрь, так как только внутреннее зрение, объединяющееся со слухом, может быть трансцендирующим. Оно является отрицанием земной жизни в ее теперешнем виде, призывом к сакральному диалогу с Божественным и приглашением встать в ряды избранных.

Чем больше мы общаемся с картинами Лукаша Рудницкого, тем глубже они проникают в наше сознание, тем настойчивее они провоцируют наш интеллект и чувствительность, тем интенсивнее они воздействуют на наши эстетические “рецепторы”. Искусство – это целая вселенная, и ассоциации, которые оно пробуждает, эстетические реакции, которые оно вызывает, непредсказуемы и необъятны. Наверное, такова и есть сокровенная цель художника. Ведь великий Пикассо говорил: *“Вы не поймете искусство, если не примете, что в нем один плюс один может равняться любому другому числу, кроме два”* и *“Не имеет значения, что художник не знает, чего именно он хочет. Главное, чтобы он знал, чего он не хочет”* (цит. по О’ Брайен 2009: 95).

## References:

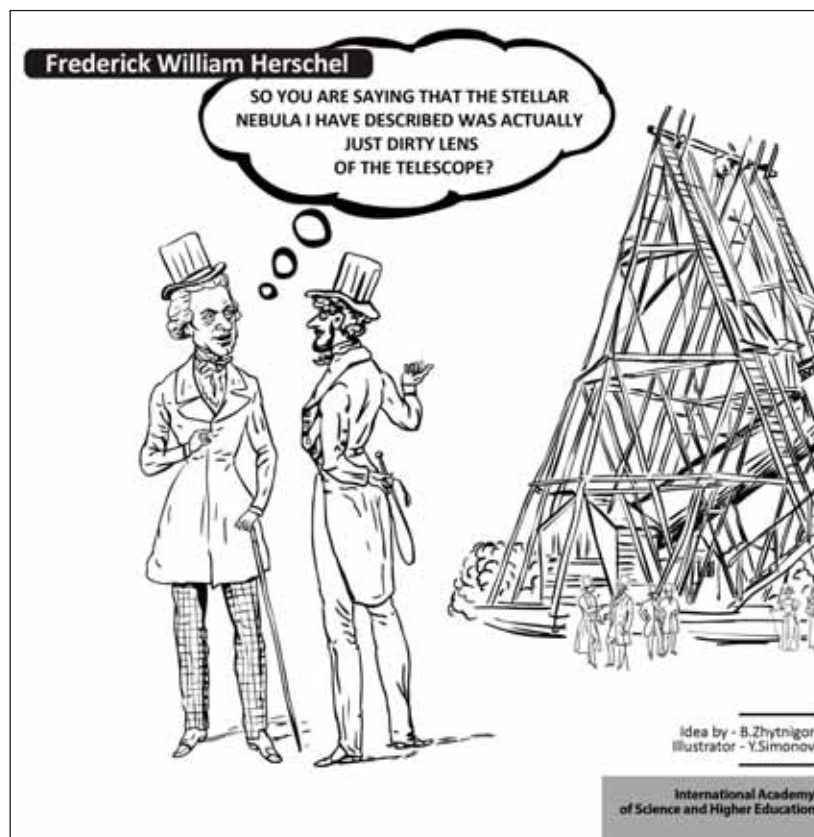
1. Gombrovich 1956: Gombrowicz, W. Ferdynand. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
2. O’ Braien 2009: O, Brai“n, P. Picaso. Biografiya [P. Picasso. Biography]. Sofiya: Prozorets, 2009.
3. Tokarchuk 2012: Tokarczuk, O. Prawiek i inne czasy. Kraków., Wydawnictwo Literackie. 2012.

## Литература:

1. Гомбрович 1956: Gombrowicz, W. Ferdynand. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
2. О’ Брайен 2009: О, Брайън, П. Пикассо. Биография. София: Прозорец, 2009.
3. Токарчук 2012: Tokarczuk, O. Prawiek i inne czasy. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2012.

## Information about author:

Hamze Dimitrina – Doctoral Candidate, Assistant Lecturer, Plovdiv University named after Paisii Hilendarski; address: Bulgaria, Plovdiv city; e-mail: didiham@abv.bg





## CULTURAL SYMBOLS ON THE EDGE OF CENTURIES IN THE VISUAL ENVIRONMENT OF THE MAJOR CITY (ON THE EXAMPLE OF THE CITY OF ALMATY)

G. Maulenova, Candidate of Architecture, Associate Professor, Head of a Chair, Kazakh National Academy of Arts, named after T.K. Zhurgenov, Kazakhstan

The author considers the problems and conditions for the creation of semantic image of the modern large city on the example of Almaty. In addition, main mythologemes forming the shape of the city are determined.

**Keywords:** cultural symbols, urban space, design, urban environment, visual image, mythologemes.

Conference participant

## КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ В ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЕ КРУПНОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ Г. АЛМАТЫ)

Мауленова Г.Д., канд. архитектуры, доцент, зав. кафедрой графического дизайна  
Казахская национальная академия искусств  
им. Т. Жургенова, Казахстан

В статье рассматриваются проблемы и условия создания семантического образа современного крупного города на примере г. Алматы. Кроме того, выявлены основные мифологемы, формирующие облик города.

**Ключевые слова:** культурные символы, городское пространство, дизайн, городская среда, визуальный образ, мифологемы

Участник конференции

Известный дизайнер и педагог Виктор Папанек в своей книге «Дизайн для реального мира» написал: «Конечно, существуют и более вредные профессии, нежели промышленный дизайн, но их совсем немного. И, возможно, лишь одна профессия превосходит его по степени надувательства – рекламный дизайн. Убедить людей приобрести то, что им не нужно, на деньги, которых у них нет, чтобы произвести впечатление на тех, кому до этого нет никакого дела, – сегодня это мошенничество стало поистине виртуозным». Однако посмотрев на оформление этой книги, обращаешь внимание на грамотно подобранный шрифт, эффектное конструктивное решение и необычный дизайн. Становится тем более понятно, что основная задача современной рекламы – трансляция прогрессивных идей и мировоззрений. Причем область рекламного творчества не ограничивается только дизайном, но все более активно влияет на окружающую нас среду в самом широком смысле.

Активное вмешательство рекламы в городскую ткань остро поставило вопрос о визуальной коммуникации в городской среде. Лаконичная система знаков и указателей стала жизненно необходима в связи с увеличением и значительным усложнением архитектурных пространств. Изменение масштаба современных городов, усложнение их структуры привело к выводу, что система информации ста-



Рис. 1. Панорама многофункционального комплекса «Нурлы-Тау»

новятся главным звеном, гармонично связывающим все части городского пространства. Возрастание сложности и специализации особенно заметно в транспортных системах. Графика становится узами, объединяющими все составляющие части.

Четкие границы между графическим дизайном и архитектурой существовали вплоть до середины двадцатого века, когда эти дисциплины стали сливаться в единое целое. Несомненное влияние на графический дизайн среды оказали промышленный дизайн и городское планирование.

Потребность в квалифицированных рекомендациях со стороны графических дизайнеров стала очевидной во время бурного развития комплексных объектов, транспортной системы, масштабной застройки и появления сверхскоростных шоссе. Лаконичная

система знаков и указателей стала жизненно необходима в связи с увеличением и значительным усложнением архитектурных пространств. Возникшие гибридные структуры, например, автозаправка, объединенная с ночным магазином, требовали особого подхода. Служащим и посетителям стало сложно самостоятельно находить интересные их объекты, требовались визуальные подсказки. Архитекторы тоже пришли к выводу, что графические дизайнеры имеют возможность очень экономично видоизменять про-



Рис. 2. Декоративная скульптура на ул. Аблай хана

странство с помощью профессиональных приемов.

Скорости современного мира возросли, он стал сложным, разделенным на множество специализированных частей. Некогда города были всего нескольких километров, теперь же

они разрастаются на сотни километров, но подразделяются на районы и условные секции. В пространстве, где бакалейные лавки превратились в супермаркеты, больницы - в здравоохранительные центры, а стадионы - в спортивные комплексы, система указателей становится ключевым звеном, гармонично связывающим все возрастающее количество специализированных частей.

До XX века предполагалось, что отличительные особенности церквей, школ и официальных зданий будут сохраняться вечно. Их вырезали из камня, гравировали из цветного стекла или воплощали в публичном искусстве. Сегодня «отличительные особенности» временны. Универмаг, построенный на долгие годы, может сменить владельца трижды за десять лет. Банки и стадионы могут менять названия каждые несколько лет. Здания, которые раньше были неотделимы от их прямого назначения, теперь служат лишь «рамкой» для постоянно меняющихся инстанций. В древнем Риме, средневековом Париже и даже Лондоне 19-го века, предназначение зданий было понятно по их архитектуре. А сейчас здания легко меняют названия, функции и идентификацию.

Появившаяся новая терминология, например, «брендинг места» или «функциональное устаревание», пытается с помощью временных элементов разъяснить и адаптировать ситуацию к существующей тенденции. Даже компании теперь не ассоциируются с конкретным Местом. Архитектура перестала быть ключевым средством идентификации, ее вытеснили графика и брендинг.

К привычным функциям объектов добавляются новые функции. Музеи, например, должны не только повышать уровень нашей образованности, но еще и развлекать нас, стать «клубом по интересам». Магазины должны быть не просто местом для покупок, но и поддерживать наш статус и мнение о себе.

Городское пространство любого города наполнено культурными символами, поскольку культурные символы — как «пути города», символические места города и т. д. — все это некие культурные матрицы, на основе

которых происходит идентификация и самоидентификация города. Любой крупный город — это место, где символическая деятельность присутствует в полной мере: мифология, религия, идеология, искусство, кино, реклама, виртуальная реальность. Семантический образ г.Алматы формируют многие факторы. Часть из них имеет общемировое значение, однако некоторые характерны именно для данного городского пространства, постоянно порождая новые смыслы, разные настроения, интенции, нормы и ценности.

На сегодняшний день под застройку крупных финансовых центров



**Рис. 4. Фонтан перед рестораном «Есик» на ул. Богенбай батыра**

выделены районы в верхней части города. Именно здесь расположены наиболее заметные архитектурные сооружения новейшего времени, характеризующие г.Алматы как современный и бурно развивающийся мегаполис. Многофункциональный комплекс «Нурлы-Тау» (корпорация «BASIS») — один из первых комплексов, демонстрирующих образ современности в городской семантике (рис.1).

Наравне с архитектурно-художественным стилем города важным фактором в семантике города является наличие легенды. В современных условиях «текучести» городского пространства, когда нет законов и «идеала» сформировавшейся среды, остро встает потребность в сценариях развития. Интересное городское пространство — это всегда интрига, распределение информации в нем не может носить локальный, «оторванный» от городской ткани, характер. Легенда может начинать развитие простран-



**Рис. 3. Декоративная скульптура на ул. Богенбай батыра**

ства от любого количественного и качественного содержания: историческое событие, миссия города, коммерческое освоение, социальная потребность и т.д. Любой из этих фактов может «одухотворить» городское пространство. Идея легенды города является частью развития г.Алматы и на проектном уровне, поскольку главной целью генерального плана является «проведение комплекса градостроительных мероприятий, направленных на создание экологически благоприятной, безопасной и социально удобной жизненной среды. Основная архитектурно-градостроительная идея: сохранить и развивать облик города Алматы как «города-сада».

Идея легенды города заключена в имени города (Алма-Ата, Алматы). Образ яблока активно используется для придания узнаваемости и ностальгического характера фрагментов городской среды. Наиболее яркий пример — скульптурная композиция на пр. Аблай-хана перед жилым комплексом «Столичный центр». Изображение яблока, по мнению авторов, должно ассоциироваться с названием города, и, таким образом, перекликаться с названием всего комплекса (рис.2).

Образ яблока используются и в качестве графических знаков, как в полиграфии, так и в элементах наружной рекламы. К легендам города можно отнести и изображения традиционных казахских символов. Образ верблюда, растажиженный в национальных сувенирах, нашел свое отражение и в городской символике (рис.3). Образная и легко читаемая





Рис. 5. Декоративные скульптуры на ул. Желтоксан



Рис. 6. Фрагмент бизнес-центра по ул. Аль-Фараби

семантика элементов украшения Золотого Человека из Иссыкского кургана достаточно часто используется во всех областях современного искусства Казахстана. В городской среде она применяется при декорировании скульптурных композиций или малых архитектурных форм (рис.4). Такие элементы традиционного быта казахов, как «асык» (элемент традиционной казахской игры и «жауырын» (баранья лопатка) в скульптурных работах казахстанского дизайнера С.Нарынова также стали частью городской семантики (рис.5).

Как уже отмечалось выше, архитектурный стиль города составляет наиболее устойчивую структуру. К структурам более динамичным, помимо прочих, относятся архаизмы – традиционные черты в городском облике, наделенные в массовом восприятии особой ценностью. К архаизмам средовой семантики относятся мифологемы города. Мифологемы г.Алматы воплощены в таких объектах и понятиях как: Врата, Путь, Перекресток, Центр и т.д. На-

более часто встречающаяся в г.Алматы мифологема – арка, символизирующая Врата. Арки различных конструкций и функционального назначения имеют, помимо семантического, определенное информативное содержание. В одних случаях они обозначают границы городских районов, в других – выполняют роль входной группы. В некоторых случаях въездной знак совмещен с фирменным знаком. Символ арки встречается и в оформлении фасадной части сооружения, причем не только на уровне входной группы, но и в общей композиции (рис.6). Образ Пути в городской среде Алматы можно прочесть в перспективе повторяющихся арочных конструкций с каскадом фонтанов на ул. Байсеитовой (рис.7а). Наиболее часто встречающийся символ пути – крытые павильоны с торговыми киосками (рис.7б). В образе Перекрестка уже заложен информативный потенциал, поэтому вполне закономерно наличие этого символа в информационной тумбе или дорожном указателе.



При подходе к разработке информативной среды важнейшее внимание уделяется созданию образа территории путем интегрирования различных средовых объектов информационной группы. Нередко объекты городской инфраструктуры, элементы функционального оборудования и информационные носители преобразуют уже сложившийся характер среды.

Обобщая все вышесказанное, можно отметить тот факт, что в современной архитектурной среде крупного города сама архитектура уже не является основным носителем информативности. То есть, основные сведения, которые необходимы для того, чтобы получить общее впечатление о сущности какой-либо пространственной формы, и составляющие семантический уровень информации, можно получить только в комплексе архитектурно-дизайнерских средств. При этом, в некоторых случаях дизайнерские средства моделирования городского пространства не только дополняют архитектурный образ среды, но и совершенно по-новому его интерпретируют.

## References:

1. Papanek V. Dizain dlya real'nogo mira [Design for the Real World] Per. s angliiskogo [Translation from English] – Moskva., Publisher D. Aronov, 2010. – 416 p.
2. Berger K. Putevodnye znaki, Dizain graficheskikh system navigatsii [Guiding signs. Design of graphic



Рис. 7. а) Каскад фонтанов по ул. Байсеитовой

б) Входная группа крытого павильона цветочного рынка на ул. Бogenбай батыра



navigation systems] – Moskva., RIP-Kholding, 2005. – 176 p.

3. Rozenson I.A. Osnovy teorii dizaina [Fundamentals of the theory of design]. – S. Peterburg., Piter, 2006. – 219p.

4. Kostenko A.Ya. Sredstva informatsii v arkhitekture [Means of information in architecture] – Kiev., Budivel'nik, 1984. – 111 p.

5. Shchepetkov N.I. Svetovoi dizain goroda. [Lighting design of the city] – Moskva., Arkhitektura., 2006. – 320 p.

#### Литература:

1. Папанек В. Дизайн для реального мира/Пер. с английского. – М.: Издатель Д.Аронов, 2010. – 416с.

2. Бергер К. Путеводные знаки/Дизайн графических систем навигации. – М.: РИП-Холдинг, 2005. – 176с

3. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. – СПб.: Питер, 2006. – 219с.

4. Костенко А.Я. Средства информации в архитектуре. – Киев: Будивельник, 1984. – 111с.

5. Щепетков Н.И. Световой дизайн города. – М.: Архитектура-С, 2006. – 320с.

#### Information about author:

Gulnara Maulenova - Candidate of Architecture, Associate Professor, Head of a Chair, Kazakh National Academy of Arts, named after T.K. Zhurgenov; address: Kazakhstan, Almaty city; e-mail: gulem69@gmail.com



## INTERNATIONAL UNIVERSITY

OF SCIENTIFIC AND INNOVATIVE  
ANALYTICS OF THE IASHE

- DOCTORAL DYNAMIC SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PROGRAMS
- ACADEMIC SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PROGRAMS
- INTERNATIONAL ATTESTATION-BASED LEGALIZATION OF QUALIFICATIONS
- SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PROGRAM OF THE EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL QUALIFICATION IMPROVEMENT
- DOCTORAL DISSERTATIONAL SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PROGRAMS
- BIBLIOGRAPHIC SCIENTIFIC-ANALYTICAL ACADEMIC PROGRAMS
- BIBLIOGRAPHIC SCIENTIFIC-ANALYTICAL DOCTORAL PROGRAMS
- AUTHORITATIVE PROGRAMS



<http://university.iashe.eu> e-mail: [university@iashe.eu](mailto:university@iashe.eu) Phone: + 44 (74) 29292337

## WILLIAM TURNER. OVERCOMING PRINCIPLES OF TONAL PAINTING

A. Ozerskaya, Teacher, Member of the Russian Union of Artists, Creative Director  
S.G. Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Russia

The article is intended to provide answers to the many questions arising in the study of art of the famous English painter William Turner, as well as the future development of the arts in general.

**Keywords:** modernity, art, art system, realism, impressionism, painting, light, color.

Conference participant National Research Analytics Championship  
Open European-Asian Research Analytics Championship

## УИЛЬЯМ ТЁРНЕР. ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ТОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Озерская А., преподаватель, чл. творческого союза художников России, креат. директор,  
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, Россия

Статья призвана дать ответы на многие вопросы, возникающие при изучении творчества знаменитого английского художника Уильяма Тёрнера, а так же будущего развития искусства в целом.

**Ключевые слова:** современность, искусство, художественная система, реализм, импрессионизм, живопись, свет, цвет.

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике, Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

*Посвящается моему учителю художнику В.Ф. Лактионову.*

Данная работа раскрывает ряд важных понятий изобразительного искусства, позволяющих увидеть принципиальные связи между различными художественными течениями на примере творчества выдающегося живописца Уильяма Тёрнера, художника, чьи удивительные работы стали важнейшей гносеологической точкой в истории развития искусства не только на рубеже XVIII — XIX веков, но и по сей день.

### Тональный метод организации формы в искусстве

Тональный принцип - один из самых известных методов построения изображения в искусстве. Его появление и становление было связано с освоением понятия геометрической формы, с покорением ее трехмерного объема и проработкой понятия глубины зрительной плоскости. Дальнейшее развитие этого метода происходило под влиянием внешних форм классического искусства, что сделало его принципиальной основой для академической живописи и реализма. Современники характеризовали этот принцип, как метод рассуждения над формой в искусстве древнего античного мира и эпохи Возрождения. Практически он был тотально закреплен, как единственно верный с утверждением в Европе академической живописи и появлением академий художеств в XVII—XIX веках и лег в основу салонной живописи.

На различных этапах развития искусства тональный принцип организации претерпевал значительные мета-

морфозы, в определенный период он помогал художникам развивать свои знания в работе над формой, позволяя им добиваться большой реалистичности и правдивости в передаче изображения. Важно заметить, что, в его основе всегда лежал определенный метод отношения художника к свету — метод светотональной шкалы с градациями переходов от черного тона к белому. Говоря современным языком, по своей сути, тональный принцип организации формы представлял картину мира в виде очень качественной фотографии, выполненной при помощи хорошего фотоаппарата. В результате художникам, работающим с этим методом, приходилось преодолевать значительную неподвижность и статичность изображения, равнозначность восприятия, цветовую скупость и как следствие всего выше перечисленного, чрезмерную литературность, так свойственную пусть даже хорошему фотоснимку.

### Siecle de Lumieres (Век Света)

Однако, в XVIII веке, благодаря новым научным открытиям, во многом на основании «Оптики» Ньютона, отношение к свету начинает меняться. Формируется новый взгляд на это понятие. Теперь свет представляется как самодостаточная, самостоятельная субстанция и в этом контексте становится одной из главных категорий культуры XVIII — XIX веков. Это оказывает огромное влияние на живопись XVIII столетия. По словам М. Б. Ямпольского, «фактически эта те-

ория положила конец многовековому господству натурфилософских представлений о цвете, восходящих к Аристотелю и связывавших природные цвета со смешением света и тени». Можно сказать, что в это время потребовался новый метод живописного подхода, позволяющий преодолеть границы тонального для возможности большего выражения художественных впечатлений.

### Тёрнер и новый принцип организации формы

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер становится ярчайшим выразителем этого необходимого живописного метода. В сущности, он выражает новую систему взглядов, пересматривая тональные принципы рисования и живописания, высвобождая от тональности цветовые характеристики пятна, делая их самостоятельными участниками картины для построения новой реальности. Преображение художественного творчества хорошо прослеживается, если просматривать работы мастера в определенном порядке: 1. Кафедральный собор в Линкольне 1795. Художник обнаруживает себя как блестящий рисовальщик, но в картине еще очевиден тональный подход. 2. Рим. Форум с радугой 1819. Намечается отход от тональных принципов рисования, нивелируются полутона, оформляется формальная составляющая пятна. 3. Гавр Башня Франциска I около 1832. Пятно формализуется еще больше, отдельные пятна и линии начинают выстраивать глубину зрительной плоскости. 4. Вечный покой. Похороны на море 1842. Фактически вы-



**1. Cathedralin Lincoln 1795**

свобожденные пятна выстраивают перспективу восприятия, не выстраивая ее принятым ранее тональным методом. 5. Дождь, пар и скорость. Большая Западная Железная дорога 1844. Художник все больше приближается к понятию цвета принципиально отличного от тонального представления о нем. Это цвет – свет, когда нанесенная на холст краска не «шкалируется» от светлого к темному, а при помощи контекста других красок, расположенных рядом, за счет размера и места пятна приобретает свои новые активные материальные свойства – становится цветом.

#### **Выводы:**

Таким образом, с определенностью можно сказать, что Уильям Тёрнер стоял в начале оформления новой художественной системы, пересматривающей главный постулат академической живописи, ее основу – тональный принцип организации формы. Системы, выражающей отношение художника к миру новыми зрительными методами, позволяющими в дальнейшем передавать не только непосредственно увиденное, но мнимое, мыслимое или услышанное. В действительности, это было великое начало, открывшее широкие горизонты для будущих художественных направлений, работа над данной системой ведется до сих пор.

#### **Часто задаваемые вопросы:**

1. Почему Тёрнер изображает пейзажи-катастрофы? Зачем он делает главными мотивами своих картин атмосферные эффекты, такие как, ту-



**2. Rome. Forum rainbow 1819**



**4. Eternal rest. Funeral at sea 1842**

ман, воздушная дымка, закат солнца, клубы паровозного пара или облака?

2. Тёрнер, как и многие его современники, прежде чем создавать большое полотно, часто писал этюды с натуры, наблюдая за различными состояниями природы. Он убеждался, что в грозу, бурю, на закате или при восходе солнца, эмоциональное восприятие среды выглядит намного острее, чем в ее спокойном положении. В такие моменты в реальности были наиболее заметны абстрактные составляющие состояния - насыщенные цветные пятна, свободные от тональной шкалы или отдельные яркие линии, например, изобличающие молнии, а может быть черно-синие тени. Их можно было, буквально подсмотреть в природе, чтобы затем перенести на холст. А это было крайне важно для развития новой системы живописи.

3. Почему в поздних работах Тёрнер почти приходит к абстракции, кроме света и воздуха, бьющего из полотна, собственно, ничего больше и не остается, минимум деталей, только сложные цветовые переходы?

4. В процессе развития своего творчества, Тёрнер все больше отошел от принятых канонов рисования, вычленив абстрактные составляющие и создавая с их помощью удивительные состояния среды. Но чтобы до-



**3. Le Harve. Tower of Francis 1832**



**5. Rain, steam and speed 1844**

биться детализации в новой системе, требовались дополнительные открытия, которые сделают художники, пришедшие позже.

5. Почему Тёрнер мало писал людей, не сделал человека главным героем своих картин?

6. Будучи прекрасным рисовальщиком в старой системе, в свои последние работы Тёрнер не смог вписать даже яхты, просто не успел развить, каким образом это можно сделать.

7. Почему у Тёрнера нет пейзажей с близкой точки зрения. Сцена почти всегда охватывает несколько десятков миль, представляя собой огромные пространства?

8. Работая в новой системе, Тёрнер старается овладеть понятием глубины зрительной плоскости, исключая старое представление о планах, изображениях заслоняющих друг друга, для решения этой задачи требовались точки с панорамным обзором.

9. Что общего между Тёрнером и импрессионистами?

Своим уникальным творчеством Уильям Тёрнер сделал ряд величайших открытий в области изображения света. Ему первому, как никому другому, удалось передать в своих картинах свечение, практически, во всех многообразнейших проявлениях. Как пишет Макарова, «приблизился к тем тончай-



шим зрительным впечатлениям, которые возникают, когда свет отражается водой, или просматривается сквозь дождь, пар или туман». Тернер, а за ним и импрессионисты пересмотрели свое отношение к свету, и как следствие этого изменили существующему до них тональному принципу рисования.

## References:

1. Uil'yam Turner. Perevod s angliiskogo [Translation from English] A.E. Moseichenko. – Moskva., ZAO «BMM», 2007.
2. S. Dzuffi. Bol'shoi atlas zhivopisi [Great Atlas of Painting] – Moskva., Olma-Press, 2002.
3. P. Akroid. Turner. – Moskva; KoLibri, Azbuka-Attikus, 2012.
4. Nekrasova E.A. Turner. – Moskva., 1976.
5. Entsiklopediya impressionizma i postimpressionizma [Encyclopedia of Impressionism and Post-Impressionism] Edited by T.G. Petrovets. – Moskva., OLMA-PRESS, 2000.

6. Yampol'skii M.B. Nablyudatel' [Observer]. Ad Marginen. – Moskva., 2000.

7. I. N'yuton. Optika, ili Traktat ob otrazheniyakh, prelomleniyakh, izgibaniyakh i tsvetakh sveta [Opticks or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light] – Moskva., 1954.

8. A.F. Losev. Istoriya antichnoi estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika [History of ancient aesthetics. Aristotle and later classics]. – Moskva., 1975.

9. S. Makarova. Po materialam zhurnala [On materials of the magazine] Alexander von Humboldt Stiftung. Mitteilungen. Nauka i zhizn', 1997.

## Литература:

1. Уильям Тёрнер/Перевод с английского А. Е. Мосейченко. М.: ЗАО «БММ», 2007.
2. С. Дзуффи Большой атлас живописи. М.: Олма-Пресс, 2002.
3. П. Акرويد. Тёрнер. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012.

4. Некрасова Е.А. Тёрнер. М., 1976.

5. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма/ Сост. Т.Г. Петровец. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.

6. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Ad Marginen. Москва, 2000.

7. И. Ньютон. Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954.

8. А.Ф. Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.. 1975.

9. С. Макарова. По материалам журнала Alexander von Humboldt Stiftung. Mitteilungen. Наука и жизнь, 1997.

## Information about author:

Ann Ozerskaya – Teacher, Member of the Artists Union of Russia, Creative Director, S.G. Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry; address: Russia, Moscow city; e-mail: aozerskaya@mail.ru



## INTERNATIONAL ACADEMY OF INTELLECT AND QUALITATIVE PROGRESS

### CERTIFICATION «ICSQ-775»

- ◆ Standart certification
- ◆ Operative certification



### PATENTING IOSCEAAD-775

- ◆ Standart patenting
- ◆ Operative patenting



### ACCREDITATION

- ◆ Authoritative accreditation
- ◆ Procedural accreditation
- ◆ Status accreditation
- ◆ Membership accreditation
- ◆ Expert accreditation



<http://academy.iuci.eu>

## AESTHETIC-ARTISTIC FEATURES OF THE NATIONAL COLOR IN MODERN KAZAKH ARTS

S. Beisenbayev, Doctor of Pedagogical sciences, Associate  
Professor  
M. Auezov South Kazakhstan State University, Kazakhstan

The National artistic traditions of the Kazakh color are the cultural heritage. They serve as the source of creative palette of painters' art and modern design projects. The Kazakhs' color knowledge accumulation is a constant process reflecting the continuity of traditional arts and its adaptation to modern conditions.

Conference participant

## ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Бейсенбаев С.К., д-р пед. наук, доцент, советник ректора  
Южно-Казахстанский государственный университет  
им. М. Ауэзова, Казахстан

Национальные художественные традиции колорита Казахстана являются культурным наследием и служат источником формирования творческой палитры искусства живописцев и современных дизайнерских проектов. Процесс накопления цветовых культурных знаний казахов происходит непрерывно, отражая преемственность традиционной художественной культуры и ее адаптацию к современным условиям.

Участник конференции

**В** XXI веке, эпоху бурных социально-экономических и политических перемен, принципиальных сдвигов, стремительно развивающихся технологий, интенсивных поисков, искусство Казахстана как одна из важнейших составных частей богатого культурного наследия казахского народа, играет значимую роль в поисках мировоззренческих установок, в возрождении духовности. Происходит интенсивный процесс осмысления культурного наследия, притяжения к своим этническим истокам, историко-культурным корням; в этой связи значительно активизировался процесс дальнейшего изучения казахского искусства.

Одним из аспектов своеобразия художественного видения казахстанских дизайнеров и живописцев является уникальная цветовая палитра, явившаяся живой рефлексией на колорит народного творчества, в сотворенных художественных образах, в полной мере раскрывающих духовные традиции нации. Отражая историю, ментальные колористические особенности, специфику образного и мышления казахов, эта невидимая связь емко и глубоко выражает суть национального своеобразия, художественно-эстетических предпочтений нашего народа. Национальная цветовая палитра является собой одну из форм художественного самовыражения этноса, связанного с возможностью восстановления информации о древних эстетических канонах, сакральных представлениях и символических верованиях, нашедших отражение в колорите изделий декоративно-прикладного искусства.

В современном искусстве живет цветовая палитра традиционного народного творчества. Эти традиции складывались веками и шлифовались многими поколениями людей. Кровная связь народного искусства с жизнью, трудом, бытом народа обусловила историческую преемственность цветовой гаммы народной культуры. Воплощенный этносом в материальной культуре эстетическо-колористический опыт освоения среды требует комплексного изучения механизмов образования эстетических категорий в сфере декоративно-прикладного искусства казахов, в системе традиционной культуры, получивших проекцию в колорите современного искусства.

Процесс современного художественного проектирования невозможен без влияния традиционных художественных образов, колористических штампов, подпитывающих дизайнера новыми средствами выражения. В этой связи традиции цветовой культуры, сохраняясь в сознании современного общества и формируя мировосприятие современного человека, служат прекрасным средством достижения поставленных проектных задач в области дизайна. Исследования отражения этого глубинного культурного пласта в период становления дизайна в Республике Казахстан позволят выявить основные тенденции развития дизайна с использованием эстетических категорий колорита и его семантики.

Национальный колорит наиболее «читаем» через традиционное декоративно-прикладное искусство, в осо-

бенности через орнаментальную культуру. Изучение традиций оказывает существенное влияние на формирование, декор, эстетическое и смысловое содержание проектных задач в области дизайна.

В настоящее время должны быть существенно изменены концептуальные подходы в применении традиционной колористики в современном дизайне - необходимо выявить и показать современникам этнические корни национального колорита, уникальность традиционной этнической культуры и ее взаимодействие с современными тенденциями развития.

Синтез традиционного и современного способствует, на наш взгляд, цементированию этнического самосознания казахов, а также укреплению единства казахстанской нации, включающей в себя более ста этносов. Произойти это должно на основе духовной гармонии, признании исторического права казахской культуры стать доминантой национальной культуры, самобытность которой и позиционирование в системе мировой культуры зависит от корреляции признаков этнической дифференциации, включающих в себя и колористические решения.

Современный дизайнер будет рассматривать национальный колорит как исходный материал, поскольку он должен придать новую форму цвету в духе своего времени. Колорит претерпевает изменения в соответствии с эволюцией взглядов, эстетических канонов, технических приемов, культурных взаимовлияний. От подчиненной роли (к примеру, дизайнеры одежды

советской эпохи при колористическом решении создаваемых эскизов в период тотального дефицита качественного сырья исходили из имеющихся возможностей), колорит переходит к главенствующей и определяющей.

В культуре казахов цветовые характеристики играли немаловажную роль, отразившись в различных сферах их жизнедеятельности. С ними были связаны географические названия, морально-этические нормы поведения, обрядовые действия. По цветовому решению юрты можно было определить статус живущей в ней семьи и возраст ее некоторых членов (к примеру, молодожены обязательно начинали семейную жизнь в белой юрте, а по развивающемуся цвету флага на юрте умершего можно было определить его возраст). Цвет также имел определенное значение в культуре пищи, и, конечно, самое главное - в декоративно-прикладном искусстве. Цветовые приоритеты народа формировались в результате природных ассоциаций, поскольку естественная среда обитания кочевых племен была определяющим фактором в эволюции их искусства. С цветом связывались не только эстетические, но и культово-магические категории. Каждый из цветов ассоциировался с тем или иным представлением, как правило, благожелательным.

Цветовое восприятие казахов, как и других тюрко-степных народов, было отлично от цветового видения европейских либо иных народов: границы между цветами спектра были расположены у них несколько иначе, чем у европейцев. Эта особенность связана, на наш взгляд, с тем, что именно природные краски, существующие в своей естественной среде, стали базой для формирования цветовой культуры.

Природа, среда обитания стали, таким образом, естественным колористом, предопределившим характер цветового восприятия народа. Известно, что, к примеру, алеуты используют 30 оттенков белого тона, а японцы уже в раннем детстве должны различать 24 оттенка черного тона. Эта специфика цветового восприятия связана с особенностями вмещающей ландшафтной среды, местными традиция-

ми, и в случае с казахским цветовым восприятием также определяющую роль сыграла специфика природного окружения.

Основополагающее место в цветовой культуре казахов занимала известная триада красного, белого и черного. Данные цвета, являющиеся типическими для многих народов мира, у казахов фигурируют в географических названиях (Кызылагаш, Актау, Кара-су и др.), доминируют в цвете основных продуктов питания, формируют интерьер жилой среды, находят яркое отражение в предметах художественного ремесла.

Цвет и орнамент - важнейшие категории традиционного искусства Казахстана, взаимосвязанные и взаимообусловленные. Помимо эстетической роли, они играли и важную символическую роль, указывая на емкий семиотический статус произведений народного ремесла.

Предметы прикладного искусства казахов демонстрируют безукоризненный вкус в подборе орнаментов и цветов. Одной из предпосылок появления орнамента явилась необходимость отмечать предметы семьи, рода, племени отличительными знаками. Постепенно эти знаки-символы приобрели декоративную выразительность, и стали восприниматься с эстетической, а не магической, точки зрения. Орнамент воплощался в технике мозаики, аппликации, инкрустации, вышивки. Утилитарность, зависимость художественного оформления от материала, красочность и декоративность, созданная локально-контрастными цветовыми сочетаниями, отражала ценности этнической культуры.

В творческой концепции дизайнеров есть выбор: подчеркивать или игнорировать национальные колористические особенности духовной культуры, к которой он принадлежит или поддаваться сезонному ритму смены колорита мировой моды, что чаще всего и происходит. Как только магическая природа цвета и традиционное мировоззрение начинают уступать свои позиции, оно лишается своего смысла, своего «Космоса». Но если дизайнером управляет желание творческого выражения, а не отображения,

то в итоге создается подлинный цветовой образ проекта.

В целом колорит, цветовые сочетания, используемые дизайнерами республики в своих творческих работах, играют не только важную эстетическую роль, «работая» на создание образа, определенной темы или настроения; в первую очередь колориту отводится роль маркера, апеллирующего к той или иной художественной традиции или тенденции. При этом диапазон таких апелляций, безусловно, широк, но наиболее востребованы в наши дни те колористические решения, которые генетически связаны с художественным наследием Казахстана. Эти решения пробуждают в сознании воспринимающего их человека вереницу ассоциаций, которые позволяют сделать объект дизайна ближе, понятней, востребованным. Цвет в современном дизайне стал еще одним подтверждением актуализации национальных традиций на современном этапе развития Казахстана.

Феномен колорита казахов представляет собой своеобразный защитный механизм, призванный оберегать, сохранять грани духовного ядра художественного творчества, а также выступать в роли катализатора прогрессивных инновационных взглядов, лежащих в основе плодотворного развития духовной платформы современного искусства Казахстана.

## References:

1. Gumilev L.N. Drevnie tyurki [The ancient Turks] L.N. Gumilev. – Moskva., 1967.
2. Gumilev L.N. Poiski vymyshlennogo tsarstva [Search for the imaginary kingdom] L.N. Gumilev. – Moskva., Nauka, 1970.
3. Serov N.V. Tsvet kul'tury [The color of culture] N. V. Serov. – S. Peterburg; Rech', 2004.
4. Surina M.O., Surin A.A. Istoriya obrazovaniya i tsvetodidaktiki [History of education and color-didactics] M.O. Surina, A.A. Surin. – Moskva., IKTs «MarT».
5. Turganbaeva Sh.S. Tsvetovoe vospriyatie i prirodnye assotsiatsii v kul'ture kazakhov [Color perception and natural associations in the culture



of the Kazakhs]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture and education]., Gorno-Altai, 2011., No.6.

#### Литература:

1. Гумилев Л.Н. Древние тюрки // Л.Н. Гумилев. - М.: 1967.
2. Гумилев Л.Н. Поиски вымыш-

ленного царства // Л.Н. Гумилев. - М.: Наука, 1970.

3. Серов Н.В. Цвет культуры // Н. В. Серов. - С-Пб.: Речь, 2004.

4. Сурина М.О., Сурин А.А. История образования и цветодидактики // М.О.Сурина, А.А.Сурин. - М.: ИКЦ «МарТ».

5. Турганбаева Ш.С. Цветовое восприятие и природные ассоциации в куль-

туре казахов // Мир науки, культуры, образования. - Горно - Алтайск, 2011-№6.

#### Information about author:

Sadybek Beisenbayev - Doctor of Pedagogical sciences, Associate Professor, M. Auezov South Kazakhstan State University; address: Kazakhstan, Shymkent city; e-mail: bei-sad@mail.ru



# WORLD RESEARCH ANALYTICS FEDERATION

**R**esearch Analytics Federations of various countries and continents, as well as the World Research Analytics Federation are public associations created for geographic and status consolidation of the GISAP participants, representation and protection of their collective interests, organization of communications between National Research Analytics Federations and between members of the GISAP.

**F**ederations are formed at the initiative or with the assistance of official partners of the IASHE - Federations Administrators.

**F**ederations do not have the status of legal entities, do not require state registration and acquire official status when the IASHE registers a corresponding application of an Administrator and not less than 10 members (founders) of a federation and its Statute or Regulations adopted by the founders.

**If you wish to know more, please visit:**

**<http://gisap.eu>**

## MODERN GLAMOUR AND ITS MANIFESTATIONS IN THE PHOTOGRAPHY

V. Budiak, Postgraduate student  
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine

The author considers modern glamour and its manifestations in the fashion world. The author considers the impact of glamour on human life. The «glamorous photography» as a way of distribution of glamour in fashion is analyzed. The author has determined grounds the glamour gained its relevance in fashion on.

**Keywords:** glamour, fashion, «glamour photography», popular culture.

Conference participant

## СОВРЕМЕННЫЙ ГЛАМУР И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЕ В ФОТОГРАФИИ

Будяк В.В., аспирант  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина

В статье рассматривается роль гламура, его проявление в мире моды, а также его влияние на жизнь человека, проанализирована «гламурная фотография», как один из вариантов распространения гламура в моде. Доказано, на каких основаниях гламур приобрел актуальность в моде.

**Ключевые слова:** гламур, мода, «гламурная фотография», массовая культура.

Участник конференции

**Постановка проблемы.** Мода как массовый социокультурный феномен, является воспроизведением социальной реальности и играет важную экономическую, культурную, социальную и даже политическую роль. Указывает на переход от традиционного общества к модернизированному, оказывает влияние на развитие индустрии массового производства и массового потребления, культуру массовых зрелищ и развлечений, формирования мобильной социальной структуры и специальной лексики. Но в XX – XXI веке мода не только диктует новые идеи, но и обращается к стилизации старых, таковым является и гламур [3].

Понятие «гламур» постоянно используется в связи с модой, шоу-бизнесом и индустрией развлечений, красотой и индустрией красоты, а также социальными группами, которые ими обусловлены или просто взаимодействуют с ними [2; 61]. Можно выделить следующие составляющие элементы того, что сегодня понимается под гламуром: притягательная сила моды; безупречная, почти нереальная красота; физическая и сексуальная привлекательность; таинственное происхождение; намек на экзотику; нарочитая броскость. Иначе говоря, гламур – это качество, опирающееся на реальность, но в большей степени – созданное искусственно, существующее в особой сфере, которую можно назвать действительностью второго порядка, порождаемой и поддерживаемой средствами массовой информации [2; 63].

Можно утверждать, что гламур – это притягательный, срежессирован-

ный и сконструированный образ реальности, который побуждает к потреблению. Он, прежде всего, визуален, состоит из ретушированной и улучшенной версии реального человека или ситуации и появляется благодаря пристальному вниманию вожделем аудиторией. Универсальные магазины, косметическая промышленность и реклама не только воспользовались инновациями в искусстве, но и придали дополнительный импульс распространению гламура.

Начиная с 1940-х годов, в области моды и рекламы доминирует рисунок. А уже на 1950 – 70-е годы приходится взлет fashion-фотографии. Модный бум послевоенной Европы, бесчисленные показы, расцвет кинематографа существенно стимулировали развитие жанра. Fashion-фотография «расставалась» с классическими канонами, которые диктовали стилистическое и смысловое единство персонажа, декора и одежды. Фотографией, которая воспевала идеализированную красоту человека и использовала с этой целью ряд декоративных элементов, занималось немало известных фотографов. **Задание** публикации, раскрыть и показать гламур с помощью фотографии.

**Результаты исследования.** Современные гламурные образы выстраиваются на других, уже существующих образах, формируя тем самым замкнутый круг и подчеркивая собственную искусственность. В XXI веке фотография является одним из основных средств распространения гламура в мире моды и потребления, это и журналы мод, и реклама, и художественная фотография.

В англоязычном мире словосоче-

тания «гламурное фото» и «гламурная фотомодель» относят, прежде всего, к определенному жанру фотографии, когда внешность модели важнее чем то, что на ней одето. Обычное заблуждение состоит в том, что фотография включает элементы обнаженности: фотография может представлять как обнаженную модель, так и в вечернем наряде, однако отличительным признаком такой фотографии остается именно фокус на модель, а не на гардероб.

По времени данное явление совпало с распространением идеологии потребления. Универсальные магазины, косметическая промышленность и реклама не только воспользовались инновациями в искусстве, но и придали дополнительный импульс распространению гламура. Яркие цвета, чувственная атмосфера, экзотическое убранство и театрализованная экстравагантная реклама – все эти приемы были призваны перенести покупателей в фантастическую страну, где товары символизировали ценности, являвшиеся одновременно и воображаемыми, и утилитарными. Все это делалось в стремлении обеспечить продаваемость предметов роскоши и, что гораздо важнее, – с целью наполнить самые обыкновенные товары ассоциациями с роскошью и богатством, сделав их желанными для потребителей: в таком случае их можно было бы продавать по завышенной цене [2; 77].

Издание «Vogue» было первопроходцем в использовании фотографии. Это средство стало важнейшим фактором в утверждении главенства внешности над воспитанием и деньгами. Изначально фотография не была

престижной, и многие влиятельные люди не любили фотографироваться. Такое отношение помог преломить барон Адольф де Мейер, работавший в журналах «Vogue» и «Vanity Fair». Его снимки с нерезкими декорациями и особым освещением украшали каждый выпуск журналов (Рис. 1 – 2). Говорили, что фотограф придавал людям ауру изысканности, в которой смешивались английский шик, славянский шарм и парижская мода. Эдвард Стайхен, Гойнингген-Гюне, Сесил Битон – фотографы, в фирменных стилях работ которых сочетались классика и мода. Они льстили своим моделям, особенно Сесил Битон, сильно ретушируя портреты светских львиц, чтобы они выглядели моложе или стройнее (Рис. 3 – 4).

Формирование характерного облика элиты в фотографии было примером настоящего гламура. Снимки было просто воспроизводить и размножать, и фальшивое казалось для них настоящим. Фотография создавала таинственные мифы и искушала зрителей, очаровывая их и прикидываясь искренней и неподдельной. Она была средством коммуникации массового общества, глубоко связанным с современностью и с акцентом на визуальные чудеса и эффекты, который существовал в коммерции с начала XIX века. Фотографии влиятельных людей в изданиях Конде Наст – даже более чем тексты, – восторгали честолюбцев из среднего класса и разжигали зависть, которая, как известно, необходимое условие гламура вообще [1; 137].

В снимках особое внимание уделялось физическому совершенству и соблазнительности. Кадры сильно ретушировались и выглядели искусственно, и именно эта искусственность была нужна зрителю. Фотографы создавали настроение с помощью света и реквизита: они подчеркивали чувственность кожи и волос; акцентировали меха, шелка и атласные ткани; намекали на секс, укладывая актрис на горизонтальные поверхности или надевая на них свободную одежду или пеньюары [1; 163].

В свою очередь современный гламур представляет собой коктейль из идей и мотивов прошлого, обретающих новую жизнь с помощью умелой модификации и тонировки. «Гламур-



Рис. 1. Фотограф Адольф де Мейер



Рис. 2. Фотограф Адольф де Мейер



Рис. 3. Фотограф Сесил Битон



Рис. 4. Фотограф Сесил Битон



Рис. 5. Фотограф Стивен Мейзел



Рис. 6. Фотограф Стивен Мейзел

ную фотографию» от художественной, отличает сознательная попытка создать визуально приятную картинку и подчеркнуть женственность. Это неестественная идеализация, которая на основе, как реальности, так и фантазии, создает женскую привлекательность нового, синтетического типа. Фотограф Рэймент Кирби полагал, что

гламур «заключается в использовании всех доступных технических приемов и уловок для создания эффекта; превращения обычного человеческого существа в иллюзию абсолютной фантазии» [1; 257].

Современные фотохудожники прибегают к тем же требованиям и правилам «гламурной фотографии»,





Рис. 7. Фотограф Марио Тестино

которые сформировались в 1920-х годах. Многие из них «переделяют» работы известных мастеров, к примеру: Стивен Мейзел сознательно имитирует стиль ведущих фотографов, творивших после 1930 года, заставляя моделей позировать в образах актрис и манекенщиц предшествующих эпох (Рис. 5 – 6). В свою очередь, Марио Тестино, «заливал» своих знаменитых моделей солнечным светом, добиваясь того, чтобы портрет льстил оригиналу (Рис. 7 – 8). Модная фотография всегда показывала мечты и будила их. Десятилетиями ее идеалом была безупречная леди. В 1960-е годы ее сменила юная девушка. В 1970-х годах воображение моды все больше определялось свободным сочетанием



Рис. 8. Фотограф Марио Тестино

декадентских тем, в том числе секса, денег и роскоши.

**Выводы.** Гламур всегда был связан с грезами и фантазиями. Он существует лишь когда его воспринимают и усваивают. По этой причине он редко бывает сложным или утонченным. Он привлекает внимание и возбуждает зависть с помощью тех качеств, которыми хотели бы обладать многие: красоты, богатства, динамичности, праздности и славы. А чтобы достучаться до массовой публики, необходимы яркие цвета, вычурные символы богатства, нарочитая и искусственная красота. Поэтому «гламурная фотография» в данном аспекте выступает, как реклама гламурного образа, она способствует распространению гла-

мура в массы, выступает наглядным примером истинного гламура. Анализ «гламурной фотографии» дал возможность выявить основные характеристики и средства свойственные данному виду искусства, которыми пользуются фотографы создавая гламурный образ, а также открыл возможности для дальнейших исследований в данном направлении.

## References:

1. Gandl S. Glamur [Glamour] Stiven Gandl., per. s angl. pod. red. A. Krasnikovoi. [Translation from English. Edited by A. Krasnikova] – Moskva., Novoe literaturnoe obrazovanie [New literary education], 2011. – 384 p. illustration.
2. Fashion-biznes: teoriya, praktika, fenomen [Fashion-business: theory, practice, phenomenon] edited by Nikolay Uait and Iena Griffitsa; Translated from English A.N. Poplavskaya; scientific edition by A.V. Popova. – Minsk., Grevtsov Publisher, 2008. – 272 p.
3. Yatina L.I. The fashion eyed of sociologist: results of empirical research. L.I. Yatina. Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii. [Journal of Sociology and Social Anthropology] – 1998., T. I., No.2., pp. 87–90.

## Литература:

1. Гандл С. Гламур / Стивен Гандл; пер. с англ. под ред. А. Красниковой. – М.: Новое литературное образование, 2011. – 384 с. :ил.
2. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен., ред. Николы Уайт и Йена Гриффитса; пер. с англ. А.Н. Поплавская; науч. ред. А.В. Попова. – Минск., Гревцов Паблшер, 2008. – 272 с.
3. Ятина Л.И. Мода глазами социолога: результаты эмпирического исследования. Л.И. Ятина., Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. I. – №2. – С. 87–90.

## Information about author:

Viktoria Budiak - Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts; address: Ukraine, Kharkiv city; e-mail: toris87@mail.ru



## PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF MOTIVATIONAL SPHERE OF PUPILS WITH THE UNDERDEVELOPMENT OF SPEECH

M. Iskakova, Doctor of Psychological sciences, Full Professor,  
Head of a Chair  
M. Auezov South Kazakhstan State University, Kazakhstan

In this article authors consider examination of motives closely connected with educational activity of pupils. Originality of development at the school period is in the fact that the pupil needs to show activity in education to reach a certain social status. Work of the psychologist with parents, promotion of psychological knowledge among the parents with children with the general underdevelopment of speech.

**Keywords:** motive, activity of pupils, violations of personality.

Conference participant

Движущая сила формирования личности у детей рассматривалась Л.И. Божович и ее сотрудниками. На первом этапе изучались мотивы, более тесно связанные с учебной деятельностью школьников.

Для учащихся I-III классов характерными являются стремления к положению школьника. В исследовании П.П. Калчева, выполненном под руководством А.И. Раева, показано, что с момента поступления в школу в мотивационной сфере первоклассника центральное место занимает социальный мотив – стремление к новой социальной позиции школьника. Посредством учебной деятельности решаются задачи достижения разных социальных статусов. Статус личности – не только положение личности в обществе, но и основа ее образа жизни в совокупности тех обстоятельств жизни и событий, которые детерминируют ее деятельность и преобразуются в процессе этой деятельности.

Своеобразие развития в школьном периоде состоит в том, что ученику необходимо проявлять активность в учебной деятельности, чтобы достигнуть определенного социального статуса. М.В. Матюхина показала, что мотив долга у 2-3 классов занимает средние ранговые места, а мотив ответственности вырастает с первого к третьему классу в два раза. Нравственные категории у учащихся младших классов хорошо усваиваются в процессе общения и познания.

А.Н. Леонтьев продолжил поиск структурных констант сознания, обратившись к мотивационному аспекту.

Он называет деятельностью процесс, направленный мотивом – тем, в чем опредмечена та или иная потребность. За соотношением деятельности открывается соотношение мотивов. Мотивы выполняют двоякую функцию. Одни, не побуждая деятельность, придают ей личностный смысл – это смыслообразующие мотивы. А другие мотивы, существующие с ними, выполняют побудительную роль. Эти мотивы названы А.Н. Леонтьевым “стимулами”.

Усложнение мотивов, их опосредование и иерархическое построение начинается у ребенка уже в дошкольном возрасте и происходит дальше в течение всей жизни: мотивы теряют свой непосредственный характер, они начинают опосредоваться сознательно поставленной целью, происходит подчинение одних мотивов другим. Общий мотив поведения включает в себя ряд частных. Каждая цель имеет свой мотив, который и определяет поведение человека и его самочувствие. Но в каждой деятельности можно выделить один ведущий мотив. Именно он придает поведению определенный смысл. Этот ведущий мотив обеспечивает возможность опосредования и иерархии мотивов. Иерархия мотивов является относительно устойчивой и обуславливает устойчивость личности. Смена ведущих мотивов означает смену позиций, интересов, ценностей. Процесс формирования ведущего мотива у детей с патологией речи может привести к нарушениям правильного формирования личности в связи с недоразвитием всех компонентов речевой деятельности.

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МОТИВАЦИОННОЙ СФЕРЫ У УЧАЩИХСЯ С ОБЩИМ НЕДОРАЗВИТИЕМ РЕЧИ

Искакова М.С., д-р психол. наук, проф.  
Южно-Казахстанский государственный университет  
им. М. Ауэзова, Казахстан

В этой статье рассматриваются изучение мотивов, более тесно связанные с учебной деятельностью школьников. Своеобразие развития в школьном периоде, что ученику необходимо проявлять активность в учебной деятельности, чтобы достигнуть определенного социального статуса. Работа психолога с родителями, пропаганда психологических знаний среди родителей, имеющих детей с общей недоразвитием речи.

**Ключевые слова:** мотив, деятельность школьников, нарушения личности.

Участник конференции

Изменение мотивов наблюдалось и исследовалось Н.Г. Морозовой, Л.И. Божович, М.С. Неймарк, Л.С. Славиной, у лиц с речевой патологией – Л.С. Цветковой, Глозманом, К.С. Лебединским.

С.Л. Рубинштейн говорил, “что внешняя причина преломляется через внутренние условия”, следовательно, процесс мотивации поведения связан с “внутренними условиями”, то есть с установками, отношением, потребностями.

Л.И. Божович и ее сотрудники показали, что бывает так, что человек осознает мотив, ради которого действие должно совершиться, но этот мотив остается “знаемым” и не побуждает действия. Такое явление часто встречается у детей младшего школьного возраста. Л.И. Божович отмечает, что и “знаемые” мотивы играют какую-то роль хотя бы в том, что они соотносятся с дополнительными, но их смыслообразующая и побудительная функция. При определенных условиях “знаемые” мотивы могут перейти в непосредственно действующие. Слияние обеих функций мотива – побуждающей и смыслообразующей – придает деятельности человека характер сознательно регулируемой деятельности. Ослабление или искажение этих функций – смыслообразующей и побудительной – приводит к нарушению деятельности. М.М. Коченов показал, что это происходит из-за ослабления смыслообразующей функции мотива, мотив превращается в “знаемый”.

Теперь теоретически возможно

обосновать у ребенка с речевым недоразвитием изменение иерархии смыслообразующих мотивов.

Речевая деятельность входит в систему процессов познания и общения ребенка, обеспечивая процессы коммуникации, организацию и регуляцию всех других форм деятельности. При ОНР речевая деятельность становится смыслообразующей, она становится первичной по отношению к другим видам деятельности. В результате недоразвития речи возникают противоречия между речевыми возможностями и мотивами деятельности. Учащийся не способен самостоятельно разрешить этот конфликт и формируется “уход от трудностей” – неуспеваемость, положение или негативное проявление страха за свою речь, а также проявление эмоциональных реакций или негативного поведения демонстративного отказа от ответа перед классом.

Денис К. второй класс. “Я составил рассказ, знаю ответ, но не хочу говорить”.

Сохранность речевой коммуникации является необходимым условием нормального развития личности, общее недоразвитие речи, как нам кажется, является одной из важных причин нарушения учебной деятельности, а деятельность является системообразующим основанием личности.

Для оценки основных свойств личности учащихся с ОНР мы изучали формирование у них соподчиненности мотивов. Для характеристики личности решающим является определение мотивов, занимающих в мотивационной сфере доминирующее положение, именно они обуславливают направленность личности и ее нравственную устойчивость.

А.Н. Леонтьев указывал на тесную связь мотивов и потребностей, “психологическая проблема потребностей преобразуется в проблему мотивов деятельности. Мотивы соотносятся с разными потребностями, усложняются по мере изменения потребностей”. Усложнение мотивов, их опосредование и иерархическое построение начинается у ребенка в дошкольном возрасте и происходит дальше в течение всей жизни: мотивы теряют свой непосредственный характер, они на-

чинают опосредоваться сознательно поставленной целью, происходит подчинение одних мотивов другим. Поэтому, под мотивом понимается психологическая причина поведения. Ведущий мотив создает дополнительные мотивы, стимулирующие поведение, ведущий мотив обеспечивает опосредование и иерархию мотивов. Развитие мотивационной сферы имеет прямую взаимосвязь с развитием личностных ориентаций ребенка. Если процесс нарушения мотивов, установок, ценностей происходит в связи с недоразвитием речи у детей, или темп формирования осознанности мотивов задерживается, значит мы можем обнаружить нарушение формирования личности ребенка с ОНР на раннем этапе развития единиц личностных компонентов.

В процессе развития мотивационной сферы и соподчиненности мотивов формируется основная особенность личности – ее направленность и нравственная устойчивость. По данным, у детей с ОНР нарушено умение узнавать образцы связной речи, они допускают большое количество ошибок как в последовательности передачи мысли, то есть логические, так и в оформлении мысли средствами языка, то есть речевые. И преодоление трудности передачи речи и оформления мысли становится первичной для таких детей, проблема правильного восприятия речи и “страха речи” задерживает смыслообразующую функцию мотивов. Противоречие между операционно-техническими возможностями речи и мотивами деятельности мешают овладению умением контролировать свою деятельность, сделать ее целенаправленной, осознанной и самостоятельной.

Нас интересовала нравственная сторона развития личности ребенка с ОНР, оценка мотива поведения по поступкам и их умение распознавать критерий правильного поведения – отношение к лжи, честности, трусости и так далее.

Стимулирование личности к саморазвитию, формирование гуманистических ценностей и идеалов толерантного отношения к окружающим – главная идея гуманизации образования. Это возможно при следующих

условиях: - учет психологических особенностей учащихся с особыми потребностями, личностно ориентированный подход в учебно воспитательной работе, коррекция имеющихся отклонений в развитии, большая работа по формированию личностной сферы ребенка.

Детям предлагались три серии рассказов А.И. Липкиной, которые она использовала для исследования мотивационной сферы учащихся начальных классов общеобразовательной школы. Для учащихся с общим недоразвитием речи рассказы были адаптированы по уровню их речевого развития. Каждая серия включает два текста, описывающих сходные ситуации. Ребенок должен сравнить поступки героев и дать им оценку, отвечая на поставленный в конце вопрос.

Анализ мотивационной сферы детей с ОНР осуществлялся на основе анализа мотивов поступков, доступности или недоступности содержания рассказа, склонности оценивать поступок не по мотивам, а по результатам действия и по адекватности и неадекватности ответа.

Полученные при обследовании данные сопоставлялись с данными характеристики педагога, а также нас интересовали особенности воспитания ребенка в семье.

Нами было обследовано 200 учащихся с ОНР начальных классов специальной школы и контрольная группа с НРР в количестве 200 учащихся.

Результаты обрабатывались по 400 качественным протоколам.

Исследования показали, что учащиеся с ОНР дали неверных ответов 21%, одни не поняли содержания рассказов. Из 200 обследованных учащихся с ОНР правильные ответы дали 78, а неправильные – 122 ученика. Некоторые учащиеся (52) считали, что надо обмануть, но “маму не расстраивать”.

Хотя с возрастом повышается число правильных ответов, что говорит о формировании навыка анализа поступков у детей с ОНР, но темп этого формирования замедлен, проявилась вязкость в оценке поступков – затруднена самостоятельная характеристика поступков не соответствует темпу формирования у детей с НРР.



Обследование учащихся с НРР по нашей методике показало, что есть учащиеся, которые оценивают поступок не по мотивам, а по результату действия – 12 учащихся, число правильных ответов составляет 83%. Таким образом, у детей с нормальным речевым развитием процент неправильных ответов составил 33%, а у детей с общим недоразвитием процент неверных ответов составил 60%.

Отсюда, вывод о том, что у детей с ОНР резко замедлен темп формирования анализа поступков по сравнению с учащимися с нормальным речевым развитием. У учащихся с нормальным речевым развитием процент неверных ответов на 30% меньше, чем у учащихся с общим недоразвитием речи.

Бахыт Ю. (2 класс). Речевое заключение: нерезко выраженное недоразвитие речи (дисграфия, дислексия). Во время исследования показал дисциплинированность, послушание. Отвечал наугад, но после оказанной помощи думает, выбирает ответ. На первую серию рассказов ответил “заслуживает наказания вторая девочка, а нет – первая, потому что она разбила”. На вторую серию рассказов ответил “который лопатой ударил, пошла кровь, девочек толкать нельзя”. На вопрос “Все-таки чей поступок хуже?” ответил “девочек толкать нельзя”.

Денис Н. (3 класс). Речевое заключение: нерезко выраженное недоразвитие речи, сопровождающееся нарушением письма и чтения. Словарный запас беден, спокойный, трудолюбивый, помощь принимает, радуется успеху. Успеваемость средняя. На первую серию рассказов ответил: “наказания заслуживает девочка, которая разбила стекло”. Почему? “Потому что разбила стекло”. На вторую серию рассказов ответил: “хуже поступок второго мальчика, он толкнул и не помог подняться, и не извинился”. На третью серию рассказов ответил: “поступок девочки, которая обманула, хуже. Она обманула свою маму”.

Более доступными для анализа детей оказались вторая и третья серии рассказов. Дети с ОНР оценивают не поступок, а действия и цену предмета, который при этом пострадал. Поступок оценивается по результату действия, а не по мотиву “взмахнул лопатой

– надо наказать”, “не извинился, не поднял – плохой поступок”, “нужно быть внимательным”, “разбил стекло – это хуже, чем упала чашка” и так далее. Здесь отмечается сохранность симпатических эмоций, что говорит о глубоком своеобразии развития личностной сферы детей с ОНР.

Личностно-нравственные отношения к поступкам персонаже, а также понимание мотива этих поступков для детей с ОНР представляют определенную сложность, это выражается с одной стороны – в непонимании содержания поступка и с другой стороны – его мотивы. Все это, как показали результаты исследования, снижает их возможность правильно понять тот или иной результат действия по сравнению с нормально развивающимися детьми.

Второй особенностью детей с ОНР является неумение давать обобщающие характеристики мотивов поступков. Это по всей вероятности связано с низким уровнем моральных представлений, обусловленных первичным дефектом.

Пример:

Бахыт Ю.

Главной особенностью оценки мотива поступков, является то, что дети с ОНР, как правило, в первую очередь относятся к ним поверхностно, оценивая лишь эмоционально, не пытаясь вскрыть глубину мотивов и их причину.

У детей с ОНР бедность лексико-грамматических средств языка, недоразвитие фонематических процессов, которые опосредуют анализ и синтез речи, ведут к неполному раскрытию понятий, вербализму, узости мышления, влияют на темп формирования осознанности мотивов и последствий поступков, задерживая его.

У детей с достаточным развитием речи нравственные нормы регулируются эмоциональными переживаниями – чувством стыда, вины, гордости, радости. Поэтому становится очень важным формировать эмоциональное отношение к поступкам и действиям. Дети, оценивая эти поступки, оценивают и их влияние на окружающих людей, обобщение влияния происходит постепенно через развитие речевых средств, внутреннего плана действий. Дети с ОНР в силу своего речевого дефекта, недостаточности

сформированности операций сравнения и обобщения, ограниченности языкового общения вовне и ограниченности развития внутреннего плана действия и поступков, а также недостаточности игрового опыта, страха за свою речь или насмешки над ней задерживаются на стадии понимания внутреннего смысла поступков, на стадии, когда переживания поступков переходят в нравственный опыт. Эта задержка влечет за собой задержку формирования осознания нравственных отношений между людьми. Это сказывается и в игровой деятельности и в том, что при поступлении в школу они не имеют навыка поведения в коллективе сверстников.

Важно, чтобы педагог, родители, логопед специально обучали детей пониманию внутреннего смысла поступков, заставляли переживать эмоциональное отношение к тому или иному произведению, действию, поступку, формировали нравственное отношение со сверстниками, выступали воспитателями моральной оценки поступков и мыслей ребенка. На логопедических занятиях должен представляться материал для развития речи насыщенной показателями добра, зла, справедливости, несправедливости, честности.

Для предупреждения неправильного развития личности очень важно постоянно корректировать отношения в детском коллективе, развивать у детей потребность в общении, чувство партнерства, учить помогать друг другу, поощрять достигнутые успехи при работе над дефектом, предоставлять самостоятельный анализ результатов своей работы над речью. Ребенок должен чувствовать себя способным самостоятельно передать свои переживания, высказаться свободно на определенную тему.

Важной также является работа психолога с родителями, пропаганда психологических знаний среди родителей, имеющих детей с ОНР. Разъяснение обязательного процесса анализа поступков ребенка, приведение личного и общественного примера нравственного поведения как критерия высокой моральной стороны качеств личности человека. Отношение к ребенку должно развивать у него жела-

ние высказать свои мысли правильно и глубоко, то есть предоставлять возможность как можно чаще выражать и аргументировать свою точку зрения по различным вопросам, служащим предметом обсуждения в школе и дома. Необходимо учить его не сдаваться, если он прав, хотя он не может выразить правильно свою точку зрения, помочь ему найти подходящие слова в выражении своих чувств и мыслей. Постоянно давать моральную оценку произведениям, которые он читает, фильмам, которые он смотрит.

## References:

1. Iskakova M.S. Osnovy psikhicheskogo razvitiya uchashchikhsya s obshchim nedorazvitiem rechi. [Fundamentals of mental development of pupils with general speech underdevelopment]., 2003.
2. Bozhovich L.I., Slavina L.I. Psikhicheskoe razvitie shkol'nika i ego vospitanie [Mental development of the pupil and his upbringing] Ser.

Pedagogika i psikhologiya [Pedagogy and Psychology Series] – Moscva., 1979., No. 12., pp. 42-56.

3. Bozhovich L.I. Lichnost' i ee formirovanie v detskom vozraste [Personality and its formation in childhood]. – Moskva., Prosveshchenie [Education]., 1968., pp. 240-463.

4. Kovaleva E. L., Ostapenko Yu. I., Polzunova Yu. E. Psikhofiziologiya rechevykh narushenii [Psychophysiology of speech disorders] Sotsial'noe i dushevnoe zdorov'e rebenka i sem'i: zashchita, pomoshch', vozvrashchenie v zhizn': Materialy RoS. nauch.-prakt. Konf [Social and emotional health of the child and the family: protection, assistance, returning to life: Materials of the scientific and practical conference PoC]. – Moskva., 22-25th of September; 1998.,; pp. 69-70.

## Литература:

1. Исакова М.С. «Основы психического развития учащихся с общим недоразвитием речи». 2003г.

2. Божович Л.И., Славина Л.И. Психическое развитие школьника и его воспитание// Сер. Педагогика и психология. – М.: 1979, № 12, С. 42- 56.

3. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте. – М.: Просвещение. – 1968., С. 240- 463.

4. Ковалева Е.Л., Остапенко Ю.И., Ползунова Ю.Е. Психофизиология речевых нарушений // Социальное и душевное здоровье ребенка и семьи: защита, помощь, возвращение в жизнь: Материалы РоС. науч.-практ. конф. – М. – 22-25 сент. – 1998 г. - М.: – 1998. - С. 69-70.

## Information about author:

Mira Iskakova - Doctor of Psychological sciences, Full Professor, Head of a Chair, M. Auezov South Kazakhstan State University; address: Kazakhstan, Shymkent city; e-mail: miraisk@mail.ru



# GLOBAL INTERNATIONAL SCIENTIFIC ANALYTICAL PROJECT

Global international scientific analytical project under the auspices of the International Academy of Sciences and Higher Education (London, UK).

The project unites scientists from around the world with a purpose of advancing the international level of ideas, theories and concepts in all areas of scientific thought, as well as maintaining public interest to contemporary issues and achievements of academic science.

The project aims are achieved through carrying out the championships and conferences on scientific analytics, which take place several times a month online.

**If you wish to take part in the project, please visit:**

<http://gisap.eu>

phone: +44 (20) 32899949

e-mail: office@gisap.eu

ASSEMBLING IN THE ARTISTIC  
WORLDVIEW OF TRANSBAIKALIA

M. Kuzmina, Applicant  
Zabaikalsky State University, Russia

The article deals with the question of manifestation of assembling as the manipulative, technicist image folding technology, and reflection of its features in the mentality of inhabitants of Transbaikalia. The author substantiates the dependence of the assembling technology of information organization in a visual fine art on specific contact mentality of Transbaikalians.

**Keywords:** assembling, contact mentality, integration, heterogeneity, regional type of culture, multicultural space, Trans-Baikal region, mythical and poetical perception of the world.

Conference participant

МОНТАЖ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КАРТИНЕ МИРА ЗАБАЙКАЛЬЯ

Кузьмина М.Ю., соискатель  
Забайкальский государственный университет, Россия

Статья посвящена рассмотрению вопроса проявления монтажа как манипулятивной, техникстской технологии складывания образа, и отражению его черт в менталитете жителей Забайкалья. Обосновывается зависимость монтажной технологии организации информации в визуально-изобразительном творчестве специфической контактной ментальности забайкальцев.

**Ключевые слова:** монтаж, контактная ментальность, интеграция, гетерогенность, региональный тип культуры, поликультурное пространство, забайкальский регион, мифопоэтическое мировосприятие.

Участник конференции

Для анализа феномена монтаж и его репрезентативности в художественной культуре Забайкальского региона целесообразно использовать структурные позиции, включающие выявление особенностей художественной картины мира, определение степени ее гомогенности/гетерогенности, уровня соотношения гомогенности/гетерогенности произведения художественной культуры, а также и функций, выполняемых монтажом в данной художественной картине мира.

Искусство, являясь сферой бытования культуры, представляет собой форму мировидения, в которой раньше других проявилась тенденция к целостному восприятию окружающего пространства, способность не отвергать, а впитывать опыт различных культур.

Исторически сложившейся особенностью мировоззрения жителей Забайкалья является их открытость инокультурным влияниям. Региональный тип культуры сформировался в результате усвоения его носителями разнородных культур.

Известно, что Забайкалье многонационально: на его территории исторически стали мирно сосуществовать и коренные и пришлые этносы. Историк М.В. Константинов поясняет сложившийся менталитет населения края через этимологию понятия «Забайкальцы». Он называет этот термин европоцентристским (эта территория находится «за Байкалом» по отношению к западной части страны) [1, с. 387]. Эта отчужденность влияет на формирование особого мирооще-

ния «... от сочетания европейского и азиатского миров, своеобразного пересечения их традиций и приоритетов; осознание действительности как некоторой отдаленности от российских и мировых столиц; восприятие своего забайкальского пространства как привычно обширного; дружественный настрой к людям другой крови и веры; сердобольное отношение к гонимым, от каторжан до гулаговцев, искреннее хлебосольство и радушие по отношению к гостям; способность стойко переносить как превратности судьбы, так и тяжелые климатические условия... высокую преданность Отечеству, проявившуюся в ратных подвигах и мирных делах, вошедшую в генетическую память потомков...» [1, с. 388].

Так, сочетание европейского и азиатского в мироощущении забайкальцев формирует некий «монтаж» менталитетов. Об интеграции мировоззрений в поликультурном пространстве Забайкалья пишет А. Г. Букин. Русское население в поликультурном пространстве Забайкалья воспринимает действительность в пространстве эвенкийской культуры в соответствии с ее этническим шифром [2, с. 349]. Это выражается, например, в языке через употребление ритуализированных коренными народами слов в повседневном общении (например, выражения «погода благоприятствует», «боги не возражают»). О взаимодействии менталитетов пишут забайкальские ученые К. К. Васильева и С. А. Мельникова. При формировании Забайкальского менталитета в резуль-

тате взаимной восприимчивости культурных особенностей возникла «контактная ментальность», т.е. «установилась зона совместного перекрытия» [3, с. 163]. Контактная ментальность обеспечивает мирное сосуществование представителей разных культур или этносов. Авторы справедливо полагают, что ментальная установка жителей Забайкалья на адаптивность к переменам, а также восприимчивость к инокультурному окружению связана с типом расселения русских, прибывших в Забайкалье «по этапу», либо по «государеву велению». У аборигенного коренного населения (бурят и эвенков) также развивается ментальное свойство восприимчивости к инокультуре пришлых.

Такие ментальные характеристики, как неприхотливость, выносливость, созерцательность и пр. вытекают из особенностей гео- и биоклиматической среды Забайкальского региона, которая «играет значительную роль в истории культуры» [4, с. 25]. Суровость климата и пространства, выработавшая у населения ценностное отношение к общению, взаимопомощи, способствовали формированию коллективистские представления, которые стали основой сибирской ментальности.

Итак, менталитет забайкальцев – это контактная ментальность, продукт симбиоза культур различных народов, многовековых культурных и хозяйственных контактов людей различных национальностей.

Открытость региона инокультурным влияниям, синкретизм традици-





Геолог. Серия «Тайга и люди», 1970 г. Б., линогравюра. 40 x 60 см

Рис. 1. В. Пинигин. Геолог. серия Тайга и люди. линогравюра. 1970 г.

онных верований (буддизма и христианства) создают особый ландшафт для эклектичных, мозаичных проявлений в художественной культуре. А. В. Спиридонова рассматривает эту особенность на примере забайкальского фолк-театра, прозрачно демонстрирующего мозаичную картину, составленную из фрагментов архаики, этники, массовой и элитарной культур. Иллюстрацией указанного в искусстве служат работы, например, забайкальского художника, нашего современника Н. П. Пурбуева. В его творчестве



Рис. 2. В. Пинигин. Художник Ю.А. Круглов. к. 70-н. 80 г.

интегрированы азиатский и славянский культурные коды.

Таким образом, поликультурная среда Забайкалья по своей сути гетерогенна. Такая гетерогенность, обусловленная исторически, географически, социально, культурно, проявляется и в формах художественного творчества Забайкалья. Монтаж в качестве мировоззрения логически занимает место в его художественной культуре.

Известно, что общей чертой мировосприятия со второй половины XX в. в современном мире оказывается интерес к мифу, связываемый с периодами «слома», «перехода». В ситуации социальной неустойчивости «мифопоэтика» стала своеобразным творческим стимулом, позволяющим строить новые социальные системы исходя из нестабильности и принципа «всевозможности» [5, с. 262]. Т.е., миф способствует адаптации человека данного общества к его типу социальности.

В Забайкалье за счет его удаленного от центральной России географического положения, открытости к инокультурному воздействию соседнего Китая, сравнительно медленного роста городской среды (структурирующей и упорядочивающей пространство), тесной связи с природой и пр. составляющими ситуации мифопо-

этического общества, формируется особая ситуация метафоричности, изменчивости, «переплетенности» смыслов и образов в художественном творчестве.

В связи с этим, наиболее адекватной для описания монтажа в художественной культуре оказывается методология бриколажа. Монтажная по своей природе, она наиболее действительна в изменяющемся мире, т.к. составляет что-либо не по принципу однозначного соответствия, а, скорее «на всякий случай». В бриколажном образе можно говорить одновременно и об архетипичности, и о символичности мифопоэтического мировосприятия.

Монтаж тем самым в визуальном изобразительном творчестве представляют собственную вовлеченность автора в со-бытие. Так, своеобразная конструкция «со-бытия» человека и природы, внутреннего и внешнего, а также интеграция азиатской культуры в мировое пространство прослеживается у Д. Намдакова через монтаж его скульптурных и графических образов из антропоморфных, зооморфных, растительных объектов мифологизированной среды. Им формируется парадокс разности информации, осуществляется монтажный набор образов.

В основе ментальности забайкальцев лежит стремление к общности, синтезу, принятию инокультурности, адаптационные способности, сакральное отношение к природе и т.д. Эти характеристики выражаются в художественной культуре, в частности, через монтаж объектов действительности.

Такое мировоззрение, характеристиками которого являются гармоничное сосуществование народов и культур, человека и природы, называется «мировоззрением унанизма». Оно проявляется в художественном творчестве как средства создания художественной реальности. Этот термин употребляет С.М. Эйзенштейн при анализе явлений симультанности и последовательности в восприятии монтажной композиции. «Мировоззрение унанизма» рассматривает задачу художника как изобретение «единодушной» жизни существ и ве-

щей, которое возможно, если обнаружить некую мистическую связь между предметами и явлениями природы» [6, с. 361]. Связь эта представляет собой общую «душу» коллектива. Показ зарождения и становления коллективной души культивирует особую выразительную форму, вытекающую из художественно-философских принципов, некоторые из которых можно проследить, обратившись к примерам. Проследим особенности репрезентации действительности в творчестве забайкальцев в мировоззренческом, историко-культурологическом контекстах.

Творчество забайкальского скульптора И. Жукова приходится на эпоху модернизма. Живя и работая в Петербурге, он переносил на творчество унаследованные на забайкальской земле ментальные характеристики, интегрируя их с мировоззренческими установками эпохи модернизма: вопросы бытия человека (экзистенциалистские идеи в искусстве модернизма подчеркивает И.С. Куликова) [7, с. 98]. И. Жуков стремился познать характеры и сущность человека. Ввиду недостаточности выразительных свойств, он обращался к образам животных, наделяя их человеческими качествами. Этот монтажный прием напоминает распространившуюся в западной эстетике «теорию вчувствования», заключающуюся в «бессознательном проецировании» [7, с. 62] на явления мира своих чувств и настроений. Сторонники теории «вчувствования» пользуются открытыми для себя возможностями произвольного манипулирования оторванными от реального содержания формами предметов внешнего мира. Тем самым, монтаж, являясь методом остранения от социальной среды, или вчувствования, представляется инструментом интерпретации действительности.

И. Жуков – художник пограничного времени. Его работа и сегодня поражает зрителя своей современностью, его искусство наполнено интересом к Человеку, к сложнейшим проявлениям его бытия. Он создал яркую и живую картину своей эпохи, воплотил ее в сущность [8, с. 119]. Его работы характеризуют как «примитивы», воплощающие ясные по

своей простоте ощущения и чувства, которые олицетворяют в такой форме переходную эпоху, наступившую после хаоса безвременья. И. Жуков обращается к примитивам, «чтобы отдохнуть от гнетущей массы ощущений современности – и в поисках путей останавливается на сатире, карикатуре, гримасе, уродствах». Тем самым он получает возможность «разъять, ценною эстетических и психологических жертв декадентский клубок прошлого и ошеломить, наводнить мир простыми, четкими, звуками и линиями» [8, с. 116]. Разъятие и монтаж как этапы творчества, предстают формами остранения от современной автору действительности.

Его сюжеты, недавно считавшиеся модернистскими, изысканными, постепенно кристаллизуются в четкие примитивы (в смысле прозрачности их содержания). Например, скульптура «Наполеон» (1909 г.) – бюст императора на постаменте, представляющем море, небольшой скалистый остров, парусник. Т.е., скульптор монтирует с портретом Наполеона то, что видит бывший покоритель мира из своей тюрьмы. Через весь бюст, как пояс,



**Рис. 3. Ю.А. Круглов.**  
**Русский художник Андрей Рублев.**  
**1965 г.**

рельефом проходит символ заточения – кандалная цепь. Демонстрация сюжета превращается через монтаж элементов в образно-мотивированное сообщение. Благодаря ему, автор способен указывать на социальные пороки, передать человеческие страдания. И. Жуков – демократ в искусстве, передающий простыми средствами глубокое



**Рис. 4. Ю.А. Круглов. Отражение. к. 1990-х гг.**





Рис. 5. Н.П. Пурбுவ. Боги на синих конях. 50х70. 2003 г.

содержание, раскрывающееся простым людям. Его самобытность, способность вчувствования обусловлена во многом особенностями миропонимания его родной земли.

Другие забайкальские художники также словно монтируют человека и природу, выходя при этом на уровень философского осмысления этого взаимодействия.

Более поздним примером воплощения в искусстве особенностей забайкальского типа миропонимания становятся графические работы В. Д.

Пинигина [9, с. 85], решением она выражает мысль о том, что «Человек – не венец всего живого, лишь небольшая, но цельная частица матери-природы». Работа «Геолог» собрана из зрительных фрагментов, отражающих общение человека и природы. Изображенные предметы представляют собой словно смысловой монтаж: рюкзак за спиной геолога, по форме похожий на круг, представляет собой символ и одновременно образ планеты Земля с лесами и озерами. Монтаж здесь позволяет «прочитать» идею порыва



Рис. 6. И. Гладун. Памяти декабристов. х.м. 1985 г.

Пинигина (1939-1984). Примечательно в этом плане работа «Геолог» из графической серии «Тайга и люди» (1970 г.). Своим «полифоничным», по образному определению Е. Г. Имана-

героя не только покорить, но и сохранить родной край.

В серии «Будни БАМа» монтаж в структуре работ реализовывает художественные принципы публицистич-

ности, репортажности, передающие умение видеть и выделять главное в событиях и людях, равнодушное отношение к своим героям [9, с. 87].

В серии работ, посвященных художникам Забайкалья (Я. Шплатову, Ю. Круглову) автор дробит пространство на графические элементы, придавая элементам действительности почерк запечатленного на картине творца. В работе «Художник А. Ю. Круглов» (к. 1970 - н. 1980 гг.) представлено три ракурса, что способствует созданию остро-социального и монументального образа.

Важной чертой при определении монтажности в творчестве Забайкальских художников является «многосерийность». Например, в творчестве В.Д. Пинигина, Ю.А. Круглова и др. У Пинигина это серии: «Тайга и люди» (1971-72), «Степные напевы» (1978-1980), «Сурхарбан» (1981), «Декабристы» (1981-1982) [10, с. 20]. Скорее всего, такая многосерийность давала авторам возможность полнее, по кинематографически нагляднее рассказать об увиденном и пережитом. Также в этом прослеживается попытка современного осмысления исторического прошлого России.

Творчество Ю.А. Круглова (1940) характеризуется многомерностью и певучестью пространства. А в 1970-е г. – его спокойное мирозерцание сменяется конфликтностью, проблематичностью, например, в сериях «Старая и новая деревня», «Бунтари», «Пасторали», «БАМ», «История гражданской войны на дальнем Востоке» и др [11, с. 78].

Произведения Круглова – словно философские новеллы, в которых он пытается, по большей части через монтажи продемонстрировать пространственно-временной алогизм изображения, осмыслить такие понятия, как жизнь, человек, вечность, красота, поэтическое и сложное восприятие мира.

Монтажное объединение визуальных фрагментов также позволяет передать мысль о сопричастности человека Вселенной (что наиболее ярко проявляется в работах последнего десятилетия). В них существует наполняемость временем: соприисутствуют прошлое и будущее. Такова компози-



ция Ю. А. Круглова «Отражение» (к. 1990-х.). Вообще, овременение живописи, темпорализация пластики как отражения проходящих мимо времен - черта российского искусства XX в [12, с. 176].

Отчетливо региональные особенности прослеживаются в творчестве Н. П. Пурбуева, бережно сохраняющего и переосмысливающего национальные традиции. В его работах часты случаи перевоплощения реального в вероятное, в результате чего, например, в полотне «Боги на синих конях» (2003), мифологическое прошлое начинает обретать реальные формы. В изображении легкого дыма костра появляются силуэты небесных вестников в облике ушедших предков, которые ведут диалог с живыми. Они как хранители способны предупреждать об опасностях, давать советы в трудную минуту, высказывать пожелания, которые можно услышать или увидеть («Эзен», 2003), а можно, не заметив, пройти мимо.

Каждый его на первый взгляд реалистический сюжет несет в себе груз исторического прошлого бурятского народа, след его культурных традиций и обычаев. Он ощущает себя частью древнего народа, и в духе европейской живописи повествует о быте, обычаях, традициях коренного народа Забайкалья.

Симбиоз национальных традиций и инокультурных традиций производит словно ломкий взгляд на мир. Свидетельством этого взгляда является изображение ситуаций пространственно-временного сдвига, пограничных и критических явлений. Таковы объединения реального и мифологического, обывденного и сакрального.

Исходя из идеи, что бытие культуры обеспечивает ее идентичность, то конструирование этой идентичности происходит в процессе освоения этого пространства. Идея самобытности творчества забайкальских художников заложена в такой его черте, как «неомифологизм». В работах В.Д. Пинигина, Ю.А. Круглова и др. проявляются стремления создать «новый» миф природного пространства Забайкалья. Некая мифологизация культурно-исторического прошлого края наблюдается в работах И.И. Гладун, которая монтирует исторические фрагменты и

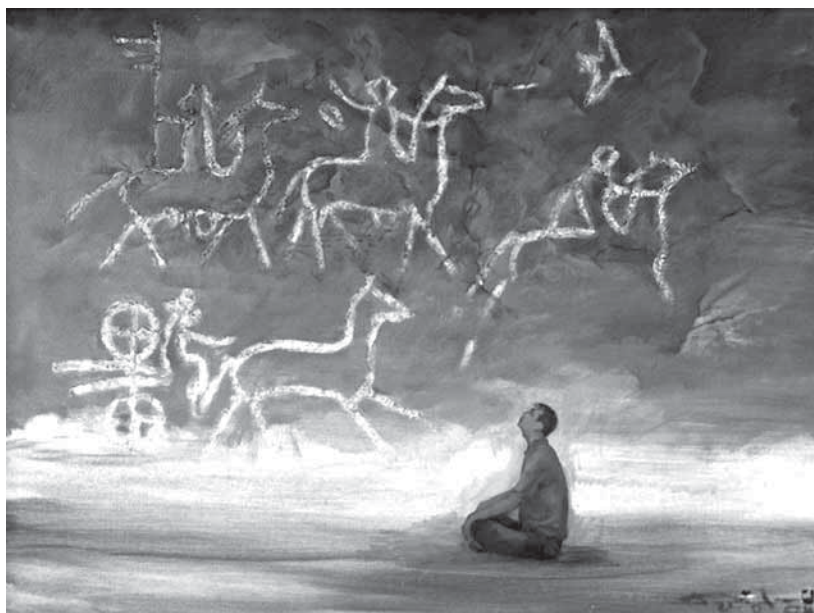


Рис. 7. Н.П. Пурбуев. Каменная память. 2008 г.

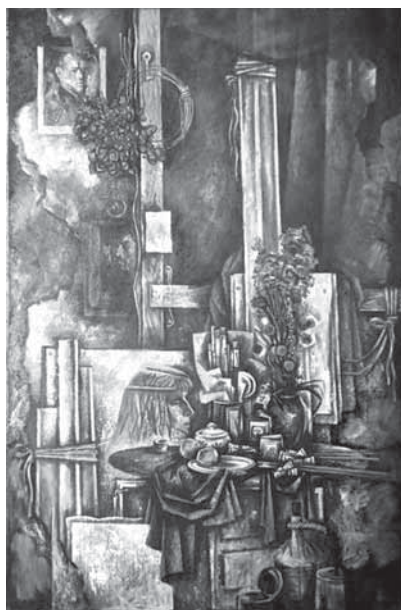
личности для создания достоверного и цельного представления темы декабристов в Забайкалье («Памяти декабристов» 1985). Далее она размышляет о созидающей роли декабристов в развитии города и противопоставляет ее картинам запустения к. XX в. («Улица декабристов в Чите» 1989 г.).

Творческому переосмыслению в к. XX – XXI вв. подвергаются архаические памятники письменности, культовые места, связанные с традиционными верованиями забайкальского коренного населения (например, Н.П. Пурбуев «Каменная память» 2008).

Кроме того, популярность изотерических учений является показателем наличия у современного зрителя потребности к мифологизации окружающей действительности. В подобного рода произведениях осуществляется сплав новейших технологий и древних культов (изображения петроглифов на картине Н. Пурбуева предстают, словно, лазерные проекции). Возможно, что такой монтаж, соединяющий архаичные приемы изображения, предшествующий опыт и новейшие технологии, демонстрирует «нерв современного пластического искусства».



Рис. 8. В.К. Непомнящий. Уголь. 1989 г.



**Рис. 9. С.Е. Прудников.**  
**Натюрморт с автопортретом. х.м.**  
**180x110 1997 г.**

Еще одно визуальное воплощение категории мифологизации находится в произведении «Уголь» художника-графика В.К. Непомнящего (1989). Графический лист представляет собой некое метаповествование о стадиях разработки в угольной отрасли. Все стадии разработки представляются мифологизацией, т.к. работа предстает как модель жизнеобразующей отрасли региона. Выражается некоторая сакрализация по отношению к родной земле.

В Забайкалье радикальные поиски к. XX в. не имели места, тем не менее,



**Рис. 10. С.Е. Прудников.**  
**Воспоминания о Крыме. 120x100**  
**1995 г.**

подобное концептуалистскому «обиходно-вещное воздействие» (термин искусствоведа В. М. Полевого) [13, с. 334] можно обнаружить, например, в работах С.Е. Прудникова. В них нет острого социального звучания, скорее, размышление о времени, истории через предметную среду. В картину «Натюрморт с автопортретом» (1997) помимо атрибутов художественного творчества помещены изображения, отсылающие к эпохе декабристов, современной автору эпохе, вмонтирован его автопортрет. Между предметами не исключена ассоциативная связь. Через монтаж возможна демонстрация философии творчества художника. Например, в картине «Воспоминания о Крыме» (1995) большую часть холста занимает изображение палитры, в которой содержатся словно кадры крымского пленэра. Большое место в творчестве С. Прудникова занимает тема «Художник в мастерской». В таком закрытом пространстве происходит концентрация представлений о творчестве и мироустройстве. По своей лаконичности, гармонии и одновременно густоте предметного наполнения, они приобретают космическое звучание. Здесь снова можно увидеть черту забайкальского менталитета, формируемого природными, географическими условиями («Обратная сторона холста», «Художник в мастерской» 1989).

Такая техника, как монтаж, дает возможность индивиду занять активную позицию, осуществляющую визуальное и когнитивное воздействие на действительность, позволяет человеку включаться в культуру и в чем-то повторить ее принципы. Монтаж представляет собой также структуру культурного видения, формируемую не только современной информационной насыщенностью современной культуры, но также и способами их потребления, зависящими от региональных ментальных особенностей.

Монтаж в Забайкальском искусстве обусловлен такими бытийными особенностями культуры, продиктованными положением региона с возможностью интеграции как в западную, так и в восточную культуру. Открытость синтезу, инокультурности среди черт забайкальского ментали-

тета представляет возможным через такие архаические формы, как бриколаж или монтаж, конструировать реальность. Часто в художественной культуре региона происходит ее мифологизация, и событиям, вещам, повседневности придается сакральный характер. Монтаж при оперировании визуальными знаками реальности сам воплощает принцип конструирования реальности, отражая характер бытия, в котором происходит смешение традиций, идеологических установок, стилей, образов, дискурсов.

Статья выполнена в рамках целевой программы гранта ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. (мероприятие 1.2.2). Лот № 3, 2012-1.2.2. - 12-000-3003 «Поддержка научных исследований, проводимых научными группами под руководством кандидатов наук в области философских, социологических наук и культурологии». Тема ПНИР: «Художественный объект как язык культуры: архаичные и новые формы».

## References:

1. M.V. Konstantinov. Zabaikal'tsy [Transbaikilians]. Entsiklopediya Zabaikal'ya. Chitinskaya oblast' [Encyclopedia of Transbaikalia. Chita region]., In the 4th vol. T.II., A-3.,; editor in chief R.F. Geniatulin. – Novosibirsk., Nauka, 2004., p. 387.
2. Bukin A. Religiozniy sinkretizm na urovne bytovoi obryadnosti russkikh. Buryat i evenkov Zabaikal'ya [Religious syncretism at the level of everyday rituals of Russians. Buryats and Evenks of Transbaikalia] Differentsiatsiya i integratsiya mirovozzrenii: filosofskii i religiozniy opyt [Differentiation and integration of worldviews: philosophical and religious experience]. Mezhdunar. chteniya po teorii, istorii i filosofii kul'tury No. 18. [(International readings on the theory, history and philosophy of culture, number 18)]., Editor in chief L.M. Moreva. - S. Peterburg., Eidos, 2004., p. 349.
3. Vasil'eva K.K., Mel'nitskaya S.A. Mentalitet sotsiokul'turnykh obshchestv Zabaikal'skogo kraia. [Mentality of socio-cultural societies of Transbaikalian region] p. 163



4. Filippova N.P. Simvoloznakovye sistemy regional'noi kul'tury Zabaikal'ya [Symbol and sign systems in the regional culture of Transbaikalia]., Bulletin Chit GU., No.2 (53)., 2009., p. 25.

5. Kozolupenko, D.P. Analiz mifopoeticheskogo mirovospriyatiya: dis. ... doktora filosofskikh nauk: 09.00.01. [The mythopoetical worldview analysis: dissertation by the Doctor of Philosophical science: 09.00.01.]. - Moskva; 2009., p. 262.

6. Eizenshtein S.M. Montazh. [Editing]. - Moskva., Muzei kino, 2000., p. 361

7. Kulikova I.S. Filosofiya i iskusstvo modernizma. 2-e izd., dop. [Philosophy and art of modernism. 2nd ed., widened] - Moskva., Publisher Politizdat, 1980., p. 98.

8. Gorbunova L. Skul'ptor Innokentii Zhukov. Osennie vystavki (1906-1912) [Sculptor Innokentiy Zhukov. Autumn Exhibitions (1906-1912)]. monografiya [Monograph]. - Chita., Palitra, 2012., p. 119

9. Khudozhniki Zabaikal'ya: Na osnove chastnoi kollektsii sem'i Bol'shedvorovykh [Artists of Transbaikalia: Based on the private collection of the Bolshedvorovy family] avtor-sostavitel' [Author-compiler] E.G. Imanakova. - Perm', RITs Zdravstvui., 2008., pp. 85-87.

10. Zabaikal'e. Polifoniya mira. 70 let Chitinskomu otdeleniyu Soyuza Khudozhnikov Rossii [Transbaikalia. Polyphony of the world. 70 years of the Chita department of the Union of Artists of Russia] Compilers: A.F. Bespechanskii, E.G. Imanakova, F.N. Mashechko, R.M. Tsybalo. Avtor vstup. stat'i E.G. Imanakova. - Krasnodar., Kubanskie novosti, 2008., p. 20

11. Kruglov Yu. Buklet [Bulletin] Avt.-sost. [Author-compiler] E.G. Imanakova. - Chita., 2000., p. 78

12. Epshtein M. N. Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya. [Postmodernism in Russia. Literature and Theory]. - Moskva., Publisher R. Elinina, 2000., p. 176

13. Polevoi V.M. Dvadsatyi vek: Izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura stran i narodov mira [The Twentieth Century: Art and Architecture of countries and peoples of the world]. - Moskva.,

Sov. Khudozhnik [Contemporary Artist], 1989., p. 334.

### Литература:

1. М.В. Константинов. Забайкальцы // Энциклопедия Забайкалья. Читинская область: В 4 т. Т. II.: А-3/ Гл. ред. Р.Ф. Гениатулин. Новосибирск: «Наука», 2004. С. 387.

2. Букин А. Религиозный синкретизм на уровне бытовой обрядности русских. Бурят и эвенков Забайкалья // Дифференциация и интеграция мировоззрений: философский и религиозный опыт. (Международ. чтения по теории, истории и философии культуры № 18). - Гл. Ред. Л.М. Морева. СПб.: Эйдос, 2004. С. 349.

3. Васильева К.К., Мельницкая С.А. Менталитет социокультурных обществ Забайкальского края. С. 163

4. Филиппова Н.П. Символо-знаковые системы региональной культуры Забайкалья // Вестник ЧитГУ №2 (53) 2009. С. 25

5. Козолупенко, Д.П. Анализ мифопоэтического мировосприятия: дис. ... доктора философских наук: 09.00.01. М., 2009. С. 262.

6. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 361

7. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. 2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1980. С. 98.

8. Горбунова Л. Скульптор Иннокентий Жуков. Осенние выставки (1906-1912): монография. Чита: Палитра, 2012. С. 119

9. Художники Забайкалья: На основе частной коллекции семьи Большедворовых / автор-составитель Е.Г. Иманаква. Пермь: РИЦ «Здравствуй», 2008. С. 85-87.



**Рис. 11. С.Е. Прудников. Обратная сторона холста**

10. Забайкалье. Полифония мира. 70 лет Читинскому отделению Союза Художников России / Составители: А.Ф. Беспечанский, Е.Г. Иманаква, Ф.Н. Машечко, Р.М. Цымбало. Автор вступ. статьи Е.Г. Иманаква. Краснодар: Кубанские новости, 2008. С. 20

11. Круглов Ю.: Буклет / Авт.-сост. Е.Г. Иманаква. Чита, 2000. С. 78

12. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 176

Полевой В.М. Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Сов. Художник, 1989. С. 334.

### Information about author:

Marina Kuzmina — Applicant, Zabaikalsky State University; address: Russia, Chita city; e-mail: marinabaksh1@rambler.ru





## REFLECTIONS ON CERTAIN PORTRAITS FROM THE COLLECTION OF THE STATE TEMURIDS MUSEUM

U. Mamatov, artist-applicant  
National Institute of Arts and Design named after Kamaliddin Behzad, Uzbekistan

The article is devoted to the historical and artistic analysis of portraits of Ulugbek Mirzo, Mirza Babur and Halil Sultan Mirzo

**Keywords:** history, creativity, culture, composition, painting, harmony.

Conference participant, National Research Analytics Championship

## РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ ПОРТРЕТАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ ТЕМУРИДОВ

Маматов У.Н., художник соискатель  
Национальный институт художеств и дизайна им. Камаледдина Бехзада, Узбекистан

Статья посвящена историко-художественному анализу портретам «Улугбека Мирзо», «Мирзы Бабура» и «Халила Султон Мирзо»

**Ключевые слова:** история, творчество, культура, композиция, живопись, гармония.

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике

В конце XX - в начале XXI века наметилась необходимость создания портретов Амира Темура и Темуридов мастерами изобразительного искусства Узбекистана. Художники начали основательно изучать национальную историю и культуру, чтобы полней отразить образы этих исторических личностей в своих произведениях. В 1997 году Государственным музеем истории эпохи Темуридов и Академией Художеств Узбекистана был объявлен конкурс на написание портретов Темуридов и создана представительная комиссия из ученых историков и художников для отбора эскизов, которые могли бы послужить основой для будущих портретов. Художники в процессе работы знакомились с историческими документами о Темуридах и их литературным наследием. Изучали события, происходившие в те времена, архитектуру и интерьеры дворцов. Описание исторических лиц, образов царевичей брались из летописных источников, а также из средневековых миниатюр, отражавших сцены дворцовой жизни.

Хорошим подспорьем для художников послужили произведения Камалиддина Бехзада и его учеников из Гератской школы. Миниатюристы в своем творчестве очень тщательно отражали внутренний декор дворцов, детали одежд героев миниатюр и их образы. Их творческое наследие представляет собой большую художественно-эстетическую и этнографическую ценность. Впервые, в портретах современных художников, были отображены образы Темуридов-правителей и воинов.

Авторами некоторых из этих

исторических портретов, посвященных Темуридам, были художники: А. Икрамджанов написавший портрет «Улугбека Мирзо», А. Маматова создавшая портрет «Бобура Мирзо» и А. Аликулов являющийся автором портрета «Халила Султон Мирзо».

В произведениях замечательного художника Акмала Икрамджанова сильны традиции реалистической школы. Созданные им портреты выполнены с большим мастерством и вниманием. Высока профессиональная техническая культура исполнения в его картинах, даже небольшие детали натуры не ускользают от внимания художника. Образы в портретах художника отличаются одухотворенностью и полнокровием, а композиции сложны и монументальны.

«В душе художника, - говорит Акмал Икрамджанов - с течением времени и требованиями эпохи происходят изменения. В 1992 году у меня появилась большая душевная потребность к написанию исторических портретов. Это было время рождения глубочайшего интереса к отечественной истории. Я хотел продолжить традиции моих учителей и создать правдивые образы великих людей. Только настоящие произведения искусства являются источниками света и добра» [1].

Портреты, который создал художник А. Икрамджанов, отличаются внутренней и внешней красотой, одухотворенностью, цельностью колорита и, в связи с этими качествами, пластической ясностью. Благодаря завершенности исполнения они представляют собой большую эстетическую ценность. Именно таким, завершенным по замыслу произведением

искусства, является портрет Мирзо Улугбека (1394-1449г), созданный им в 1999 году. Этот портрет имел большой успех и был принят, как эталон образа великого ученого Средневекового Востока.



Рис.1.

В портрете А. Икрамджанова Мирзо Улугбек изображен в расцвете сил и написан с большим мастерством. Фон произведения темный, на нем написан престол с волнообразным, охристого цвета, геометрическим орнаментом, на котором сидит правитель. Изображен он в царской одежде. На голове чалма с серебристым пером, прикрепленным к рубину. На синем цвете одеяния Мирзы Улугбека, от плеч до края рукавов нашиты золотой нитью арабески. Лицо написано в три четверти, глаза смотрят внимательно и выразительно.

В серии портретов Темуридов, художницей Азизой Маматовой написан портрет Захириддина Мухаммада Бабура Мирзы (1483-1530гг).



**Рис.2.**

Внук Амира Темура, Бабур Мирзо родился 1483 году в селение Асхе, в Ферганской долине, где правил младший сын Амира Темура, Умаршайх Мирзо. Этот портрет является проникновенным и поэтичным рассказом о трудной и сложной жизни царя - воителя и поэта. Мирзо Бабур был воспитан матерью Нигорханум и сестрой Хонзодой, которые являлись образованными женщинами.

Бабур Мирзо был одним из светлых умов своего времени. На портрете он изображен сидящим в полночь в саду. Изящная кисть его правой руки свободно свисает с подлокотника кресла, тонкие и сильные пальцы держат перо, на левой руке лист белой бумаги. Взгляд Бабура Мирзы устремлен вдаль. На сложном по цвету, серебристо-синем фоне неба, лицо Мирзы Бабура, написанное в три четверти, выглядит задумчивым. Тонкие и нежные черты его лица, полны благородства и вдохновения. На шелковую красную рубашу в мелких белых цветах, надет золотистый камзол с короткими рукавами, он оторочен мехом снежного барса. По золотистому фону халата нашиты разноцветными шелковыми нитями газели в различных движениях. Камзол наряден и украшает правителя - поэта. На голове у Бабура Мирзы большой, из узорчатой, шелковой, легкой ткани чалма, она в цвете светло-зеленая, с золотистыми тонкими полосами. Павлиний перо закреплено к чалме граненым рубином. Цвет на портрете изыскан.

Правитель - поэт и мыслитель

выглядит так, словно вспоминает о прошедшей своей жизни на Родине, с которой пришлось расстаться. В ночном серебристо-синем небе плывет полумесяц, лучи которого освещают бело-розовые цветы молодого персикового дерева. В портрете звучит тихая музыка.



**Рис.3.**

В портрете Султан Халил Мирзо изображен в образе молодого, сильного, мужественного человека с могучим телосложением, написанным в три четверти фигурой. Он стоит у окна, в одном из роскошных дворцовых покоев. Взгляд его устремлен далеко вперед и выражает непреклонность в стремлениях к цели. На его могучем теле военные доспехи сидят, как литые. Очень хорош шлем отлитый из дорогих металлов с вычеканенным на нем орнаментом. Пояс Султана Халила Мирзы украшен узорами из драгоценных камней. Его левая рука лежит на эфесе меча, а кисть правой руки сжат в кулак. Движения тела, выражение лица, сосредоточенный взгляд – все согласовано. Лицо находится рядом с источником света, поэтому ясно читается на нем печаль и одновременно решимость.

С первого взгляда охватить всю глубину замысла произведения искусства не всегда удастся. Необходимо снова и снова возвращаться к картине, анализировать ее и раскрывать заложенные в ней художником идеи. Актуальной считается кропотливая работа, которую проводят художники в своих творческих мастерских. Психологизмом образов, красотой профессиональ-

ного исполнения и конкретностью, эти произведения исторического жанра отличаются от других видов изобразительного искусства.

Не спеша, от зарисовки к зарисовке, от эскиза к эскизу художники двигаются к осуществлению своей цели - созданию бесценных произведений. В процессе творческих поисков узбекские мастера изобразительного искусства пытаются соединить изобразительный язык Востока и Запада, создают синтез и гармонию средствами и способами художественного изображения, что значительно обогащает созданные ими образы в пластике, цвете и композиции. Так постепенно появляются произведения, которые становятся ключевыми в изобразительном искусстве Узбекистана.

Изображение крупных исторических событий и образов национальных героев языком классических европейских художественных школ обеспечило качественный рывок развития этого жанра в изобразительном искусстве Узбекистана. Картины исторического жанра помогают зрителю конкретно увидеть историю народа и воспитывают его в духе патриотизма. Выбор идейно-тематического содержания в историческом жанре зависит от интуиции, профессиональной культуры и образованности мастеров изобразительного искусства. Язык изобразительного искусства, несет огромный заряд выразительной силы, непосредственно воздействуя на умы и сердца людей, он является одним из важных средств эстетического воспитания гармонично развитой личности.

Определяющие черты исторических произведений в современном узбекском изобразительном искусстве - это их документальность, достоверность фактов, они являются следствием информационной наполненности современного мира. Широта охвата исторических событий, специфика образов, выразительность изображений ставит произведения исторического жанра в узбекском изобразительном искусстве на особо значительное место среди других его видов. Качественное отображение в историческом жанре произведений изобразительного искусства образов исторических лиц

и событий, зависит от творческой индивидуальности художника. Проблема создания произведений на исторические темы, заключается в том, что их надо создавать высоко-профессиональным языком. Приступая к созданию исторических произведений, современные узбекские художники чувствуют всю меру ответственности возложенную на них. Это и глубокое знание исторической эпохи, в котором жили их герои, их социальная среда, национальная одежда и многое другое, включая и

их собственное профессиональное мастерство. Переосмысление в творчестве современных художников, принципов декоративности искусства Средней Азии, вносит особое своеобразие в произведения исторического жанра изобразительного искусства и служит толчком для его развития на современном этапе.

## References:

1. Makhmudov T.. Predisloviyu k al'bomu [The introduction to the album]

A. Ikramdzhanova. - Tashkent., AKh. Uz., 2002., 2 p.

## Литература:

1. Махмудов Т.. Предисловию к альбому А. Икрамджанова. Т.: АХ. Уз., 2002. 2 с.

## Information about author:

Ulugbek Mamatov - Artist of the applicant, National Institute of Arts and Design named after Kamaliddin Behzad, Uzbekistan, Tashkent city; e-mail: mellorn@list.ru



**INTERNATIONAL  
UNION OF  
COMMERCE AND INDUSTRY**

*Union of commercial enterprises, businessmen, scientists, public figures and politicians from different countries.  
The union combines the social and commercial elements of functioning.*

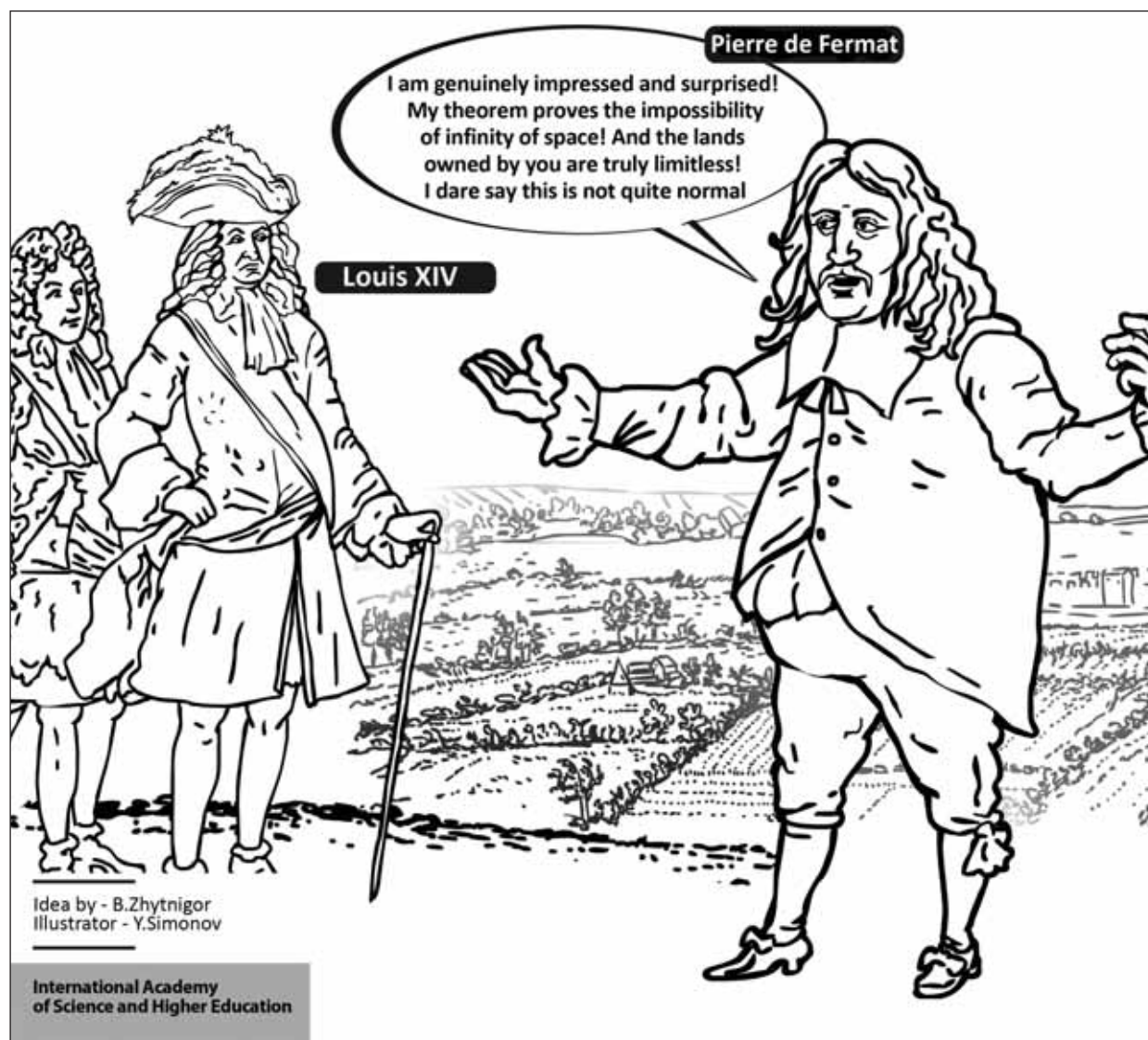
- Promotion of international consolidation and cooperation of business structures
- Promotion of development of commercial businesses of various kinds
- Assistance in settlement of relations and businessmen with each other and with social partners in business environment
- Assistance in development of optimal industrial, financial, commercial and scientific policies in different countries
- Promotion of favorable conditions for business in various countries
- Assistance in every kind of development of all types of commercial, scientific and technical ties of businessmen of different countries with foreign colleagues
- Promotion of international trade turnover widening
- Initiation and development of scientific researches, which support the effective development of businesses and satisfy the economic needs of the society
- Expert evaluation of activities in the field of settlement of commercial disputes, establishment of quality standards and defining of factual qualitative parameters of goods and services
- Legal and consulting promotion of business
- Establishment and development of activities of the international commercial arbitration
- Exhibition activities
- Holding of business and economic forums

[www.iuci.eu](http://www.iuci.eu)

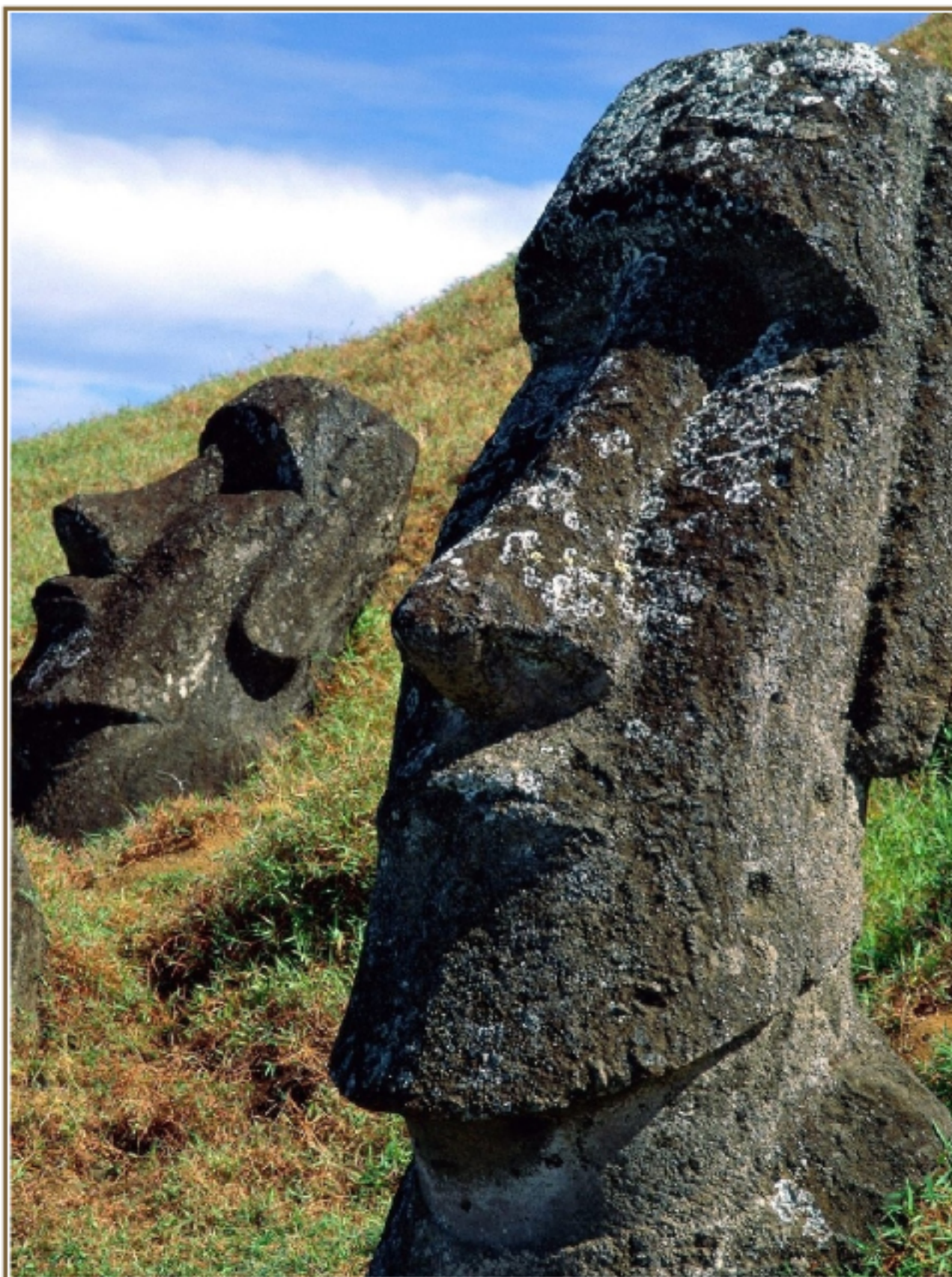


## GISAP Championships and Conferences 2014

Branch of science	Dates	Stage	Event name
<b>SEPTEMBER</b>			
Psychology and Education	17.09-22.09	III	Interpersonal mechanisms of knowledge and experience transfer in the process of public relations development
<b>OCTOBER</b>			
Philology, linguistics	02.10-07.10	III	Problems of combination of individualization and unification in language systems within modern communicative trends
Culturology, Art History, Philosophy and History	16.10-21.10	III	Cultural and historical heritage in the context of a modern outlook formation
<b>NOVEMBER</b>			
Medicine, Pharmaceutics, Biology, Veterinary Medicine, Agriculture	05.11-10.11	III	Techniques of ensuring the duration and quality of biological life at the present stage of the humanity development
Economics, Management, Law, Sociology, Political and Military sciences	20.11-25.11	III	Influence of the social processes globalization factor on the economical and legal development of states and corporations
<b>DECEMBER</b>			
Physics, Mathematics, Chemistry, Earth and Space sciences	04.12-09.12	III	Variety of interaction forms of material objects through a prism of the latest analytical concepts
Technical sciences, Architecture and Construction	18.12-23.12	III	Target and procedural aspects of scientific and technical progress at the beginning of the XXI century







**International Academy of Science and Higher Education (IASHE)**  
Kings Avenue, London, N21 1PQ, United Kingdom  
Phone: +442032899949  
E-mail: [office@gisap.eu](mailto:office@gisap.eu)  
Web: <http://gisap.eu>